MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 185 7

JULIUS WINKLER

DIE TECHNIK DES GEIGENSPIELS

I. TEIL

ZWEITE DURCHGESEHENE AUFLAGE

RIKOLA VERLAG

MT
260
W495
teil 1

JULIUS WINKLER

Die Technik des Geigenspiels

I.

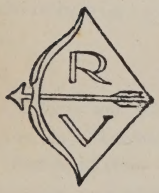
JULIUS WINKLER

DIE TECHNIK DES GEIGENSPIELS

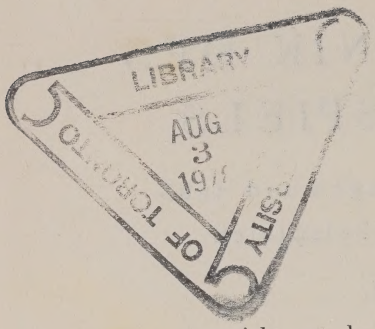
Mit fünf Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen

I. TEIL

Zweite durchgesehene Auflage



RIKOLA VERLAG
WIEN · LEIPZIG · MÜNCHEN
1923



MT
260
W495
tic 1

Copyright 1923 by Rikolaverlag A. G., Wien

Printed in Austria

Gedruckt bei R. Kiesel zu Salzburg

INHALT

Seite

I. EINLEITENDES 7

II. DER STRICH 18

Die mechanischen Bedingungen des Striches 19
Die Saite. — Der Bogen. — Die rechte Hand.

Ableitung der Technik aus den mechanischen Bedingungen 29
Zum Verhältnis an der Saite. — Saite und Bogen. — Saite, Bogen und Hand.

Bogentechnik 35
Vom Druck. — Ordnen von Handgelenk, Unter- und Oberarm. — Bewegung. — Studien. — Der langsame Strich. — Unbemerkte Fehler. — Überflüssige Bewegungen. — Strichverbindung. — Saitenwechsel im langsamen Strich.

III. LINKE HAND 74
Der Normgriff. — Leichte und schwere Orientierung. — Der Übergang von einer Handstellung in die andere. — Streckung des Vierten in einer Lage. — Streckung des Vierten mit Rutschen. — Lagenwechsel. — Lagenwechsel in Skalen. — Lagenwechsel in anderen Intervallen. — Die Technik des Halbschlages. — Einstellung der Hand bei Lagenwechsel. — Die Tätigkeit des Daumens. — Die höheren Lagen. — Grosse Streckungen.

I. EINLEITENDES

Einige meiner Schüler äußerten den Wunsch, die Prinzipien der Methode, nach der sie ihr Studium der Geigentechnik bei mir betrieben, in einer Zusammenfassung zu besitzen, die auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden könnte.

Es sei nicht gut möglich, wandte ich ein, Technisches auf schriftlichem Wege mitzuteilen, ohne zu zeigen oder klärende Fragen beantworten zu können. Es sei dies der richtige Boden für die sonderbarsten Mißverständnisse. Worauf jene entgegneten: Viele Details ließen sich natürlich, bloß schriftlich, nicht übermitteln, doch bliebe noch genug hiefür Geeignetes. Treffe dies auf verwandtes Denken, so müsse es fruchtbar werden. Dem Mißverständnis sei jede Äußerung ausgesetzt, dies sei kein Grund Nützliches ungetan zu lassen. Dem stimmte ich zu und so war der Anlaß für diese Arbeit gegeben. Ihre Wurzeln reichen aber weit zurück, bis in meine Studienzeit am Wiener Konservatorium unter Professor Karl Heißler, um die Mitte der Siebzigerjahre des neunzehnten Jahrhunderts.

Heißler, ein vorzüglich geschulter Musiker und,

wie wir Jungen von seinen Kollegen hörten, ein ausgezeichneter Geiger, denn sonderbarerweise spielte er uns nie einen Ton vor, war ein Schüler Josef Böhms, des eigentlichen Begründers der Wiener Schule; er war voll glühenden Eifers, die Prinzipien seines Meisters weiterzugeben. Die Wiener Schule, die reichste, die ich bisher kennen lernte, verlangte eine allseitige Ausbildung. Sie verlangte die Beherrschung der Paganini- und Nach-Paganini-Technik, ebenso diejenige der alten Meister, das heißt die Steigerung des Tones bis ins Grandiose. Hiezu trat die selbstverständliche Forderung, unserer einzigartigen Kammermusik gerecht zu werden, was rein technisch eine Fülle von eigentümlichen Aufgaben bedeutete, da diese Werke eine ganz andere Art von Leben haben als die Konzertmusik. Hand in Hand ging hiemit die Forderung des erlesensten Geschmackes im musikalischen Vortrag, insbesondere des Gesanges, wo alle Betonungen, Bindungen, die Ökonomie des Bogens bis aufs Letzte ausgefeilt, und alle niedrigen Manieren, die sich aus der bei uns üppig gedeihenden Volksmusik einzuschleichen drohten, ausgemerzt wurden. Hier war alles Fülle. Jeder, der das Glück hatte, in seiner Jugend in solchem Nährboden zu stehen, mag dankbar sich der Männer erinnern, die diesen geschaffen. Dies mein ehrfurchtsvolles Gedenken an Karl Heißler.

Zur künstlerischen Höhe der Schule stand die

Fähigkeit, die Technik zu lehren in gar keinem Verhältnis. Man zeigte uns die richtige Haltung des Bogens und der linken Hand, gab uns als Aufgaben vorzügliche Etüden und klug gewählte Stücke, und nun sollte größtmöglichster Fleiß einsetzen, um die geforderte Vollendung zu erreichen. Das war alles. Wer auf diese Weise etwas erlernte hieß talentiert, wer es nicht zuwege brachte, hatte eben kein Talent, dem konnte nicht geholfen werden. Und der Letzteren waren sehr viele. Mir erschien diese Art von Talenteinteilung schon damals gar zu bequem. Die Begabten waren durchaus nicht gleichwertig. Einige hatten, außer der glücklichen technischen Veranlagung, wirkliche musikalische Tiefe und jenes am Instrument sich entzündende Temperament, das allen Reiz aus ihm herausholt, den es zu geben im Stande ist. Diese kostbaren Eigenschaften waren aber sehr verschieden abgestuft und verminderten sich bei vielen bis zur Unbedeutendheit, und die letzten in dieser Reihe waren geistig Minderwertige, die zufällig die Geige streichen konnten; ihr Spiel war widerlich und weiter nicht ernst zu nehmen. Ebenso verschieden waren diejenigen, die technisch große Hindernisse hatten. Ein Teil war auch hier unbedeutend und konnte mit Fug und Recht als talentlos eliminiert werden. Aber auch hier war eine Stufenleiter wertvoller Qualitäten, die bis zu ganz prächtigen Individuen

führte, die nur zufällig von selber kein Stakkato oder keinen großen Ton ziehen konnten. Die antike Anekdote von Demosthenes, der, um einen Sprachfehler zu überwinden, am Meeresstrande die mühsamsten Übungen vollbrachte, hat einen sehr feinen Sinn. Sie besagt nicht nur, daß das Genie keine Anstrengungen scheut, um zum Ziel zu gelangen, sie zeigt, daß auch das Genie Mängel haben kann und mit ihnen ringen muß. Auf diesem Gebiet liegt die Aufgabe wirklicher Lehrkunst. Unsere Schule hätte einer gewissen Art von Begabungen die Übungen am Meeresstrande ersetzen müssen. Daß sie das nicht konnte, war eine Lücke. Die Einsicht in diese Verhältnisse war bei mir damals natürlicherweise noch nicht weit gediehen; eine kleine Begebenheit brachte aber schärferes Licht. Unter meinen Kollegen war einer, den ich besonders ins Herz geschlossen hatte. Er war musikalisch ausgezeichnet begabt, geigerisch konnte er aber nicht vorwärts kommen, was mich vielleicht ebenso schmerzte, wie ihn. Eines Tages kam er wieder zum Vorspielen, der Lehrer begleitete, und ich war aus persönlichem Interesse der einzige Zuhörer. Mein Freund machte seine Sache wieder recht schlecht. Heißler, voll leidenschaftlichem Lehreifer, wollte helfen, forderte dies und das; es ging nicht, vielmehr es ging immer schlechter. Der Lehrer wurde aufgeregt, der Schüler deprimiert, und ich

sehr traurig. Endlich hielt Heißler diese Trostlosigkeit nicht mehr aus, unterbrach plötzlich und händeringend rief er mir zu: «Also, schaun'S, Winkler, er hat eine ausgezeichnete Bogenhaltung, eine tadellose Handhaltung und kann nicht Violinspielen!« Der drastische Widerspruch in diesen Worten fiel schneidend in meine um den Freund bekümmerte Seele. Da er trotz richtiger Haltungen nicht spielen konnte, so waren diese als Vorbedingungen sicher nicht genügend, möglicherweise sogar hinderlich; ganz bestimmt aber mußte etwas Unbekanntes da sein, worauf es ankam. Die Frage war somit klar gestellt und ließ mich nicht mehr los. Eine Antwort konnte ich damals natürlich nicht finden, so etwas gedeiht nicht im Nebel der Jugend. Allmählich erkannte ich das Richtige. Ich will versuchen, es nun hier mitzuteilen. Bevor ich es im Speziellen ausführe, hier ein kurzer Überblick über den Gedankengang.

Die Technik der Geige ist wie ein Handwerk allgemein in hohem Grade lehrbar. Der Lehrgang hat folgendes Schema. Zuerst muß gezeigt werden, wie bei den mechanischen Eigentümlichkeiten von Saite, Bogen und Hand auf der Geige überhaupt etwas zu stande gebracht werden kann. Ist dies, die mechanische Bedingung, klar, dann muß die Arbeit gezeigt werden, die die Hände den Bedingungen entsprechend zu vollführen haben und die Griffe, die sich hiefür am besten eignen.

Schließlich wird gezeigt, daß der Ton das Maß für die Fehlerlosigkeit der Arbeit gibt. Nur wenn alles der Absicht entsprechend klingt, war mechanische Bedingung und Arbeit in fehlerloser Übereinstimmung. Auf diese wesentlichen Momente wird die Aufmerksamkeit konzentriert und alles andere als nebensächlich und gefährlich irreführend abgewehrt. Mit diesen wesentlichen Momenten werden Fehler leicht korrigiert, die auf diese Weise erarbeiteten Erfahrungen sind »die Technik«. Besonders hervorheben will ich, daß in diesem Lehrgang die »gute Handhaltung« gar keine Rolle spielt. Dies ist selbstverständlich, denn sie ist das typische Beispiel des Unwesentlichen, gefährlich Irreführenden. Da sie aber trotzdem immer noch als Universalmittel angewendet wird und ich aus Erfahrung weiß, wie viele Strebende hiedurch auf peinliche Irrwege geführt wurden, so kann ich mich leider nicht damit begnügen, sie bloß nicht zu erwähnen, sondern bin gezwungen, den Fall umständlich zu besprechen, um endlich den Schmarotzer aus unserer schönen Werkstatt zu entfernen. (Um nicht überflüßig zu komplizieren, bezieht sich alles im folgenden über Griffe Gesagte ausschließlich auf Bogengriffe. Für die linke Hand gilt natürlich, entsprechend modifiziert, das Nämliche.)

Ich habe erwähnt, daß auf Grund mechanischer Bedingungen Aktionen eingeleitet und die hiefür

nötigen Griffe gezeigt werden. Diese Griffe vollführen eine ganz bestimmte Tätigkeit, sie müssen Druck vermehren oder vermindern, ziehen, stoßen etc. Für die wichtigsten unter ihnen läßt sich ihre Richtigkeit nur am erzeugten Ton bemessen. Wenn man nun einen Griff bloß daraufhin betrachtet, wie er aussieht, so bemerkt man eine Haltung. Beim Griff weiß man, was die Hand tut, bei der Haltung bloß wie sie bei diesem Tun aussieht. Technisch ist es aber ganz gleichgültig, wie ein Griff aussieht, es kommt nur darauf an, wie er wirkt. Der eventuelle Fehler im Griff kann im wichtigsten Teil der Tonbildung nicht durch Betrachten der Haltung korrigiert werden, er hat sein Maß im Ton, der durch die Behandlung der Saite hervorgebracht wird. Dieser Vorgang kann nicht umgekehrt werden. Man kann den Griff mit dem Ton, den er hervorbringt, in Beziehung setzen und hienach modifizieren; und dann, wenn einen das freut, Betrachtungen darüber anstellen, wie der Griff bei dieser Tätigkeit aussieht. Man kann aber nicht einen Griff mit einer stummen Haltung in Beziehung setzen, um hieraus ein Maß für den Griff zu finden, der einen Ton erzeugen soll. Das ist eine groteske Verkehrtheit. Kurz, der Ton ist das Maß in der Technik, wonach der Griff arbeitet, die Haltung bloß das Bild, das ein unbeteiligter Zuschauer sieht. Von der Haltung zum Griff gibt es keinen Weg. Schon deshalb nicht,

weil in einem Griff Veränderungen vorgehen können, ohne daß das Auge an der Haltung hievon etwas bemerkt. Die Haltung hat also etwas Stationäres im Verhältnis zum stets lebendigen und veränderlichen Griff. Das liegt schon im Sinne des Namens; etwas immer Wechselndes nennt niemand eine Haltung. Soll etwas korrigiert werden, so ist aus der Haltung nichts hiefür Orientierendes zu holen, und das blinde Ändern der Haltung bietet keine Gewähr dafür, daß der Fehler in der neuen Stellung nicht genau so weiterbesteht, wie vorher. Mit alledem glaube ich zur Genüge gezeigt zu haben, daß ich guten Grund habe, beim Lehren die Haltung als technisch unwesentlich und äußerlich abzulehnen. Überdies lenkt sie die Aufmerksamkeit von der lebendigen Aktion weg auf ihre unfruchtbare Schablone und kann damit verheerend wirken. Ich will hier ein Beispiel geben, es aber, um nicht zu weitläufig zu werden, nur so weit ausführen, als zur Erläuterung des bisherigen noch zuträglich ist. Es sei die Aufgabe gestellt, einen langen starken Ton vom Frosch bis zur Spitze und wieder zurück zu ziehen. Die mechanische Bedingung, die ich hier nicht ableiten will, ist ein bedeutender Druck der Haare auf einen Punkt der Saite, der diesen Druck verträgt, und der Druck soll gleich bleiben, während der Bogen sich langsam bewegt. Die technische Aufgabe der Hand ist, diesen gleichen Druck zu

erzeugen und dafür zu sorgen, daß die Haare auf dem Punkt bleiben, den man als den richtigen gefunden. Es springt sofort in die Augen, daß diese Aufgabe der Hand eine stets wechselnde ist, denn selbstverständlich ist die Erzeugung des Druckes am Frosch, wo die Hand unmittelbar über dem Angriffspunkte liegt, eine andere als in der Mitte, wo die Hand schon entfernter ist, oder an der Spitze, wo sie ganz weit weg ist. Auch die Reihenfolge dieser Situationen ist von Bedeutung, da technisch ganz anders gearbeitet werden muß, wenn die Hand sich vom Angriffspunkt entfernt (Herunterstrich), als wenn sie sich ihm nähert (Hinaufstrich). Einige andere Faktoren lasse ich unbesprochen, das Angeführte genügt. Zu diesen wechselnden Aufgaben gehören natürlich wechselnde Griffe. Die Aktion verläuft nun folgendermaßen: das Ohr verfolgt den entstehenden Ton und kontrolliert an ihm die Richtigkeit des Griffes. Es gibt gar keine andere Möglichkeit, die Richtigkeit des Griffes zu beurteilen. Schwankt die Tonstärke, so muß unmittelbar der Griff modifiziert werden auf zu wenig oder zu viel Druck oder Bewegung. Dies gibt ein intensives Zusammenarbeiten von Ohr und Hand, das voll Leben und unerschöpflicher Mannigfaltigkeit ist. Der Versuch, hier mit einigen Haltungen auskommen zu wollen, ist lächerlich. Durch die Analyse der mechanischen Bedingungen, die ich bloß andeutete, die aber

viel gründlicher sein muß, läßt sich dieser reiche und interessante Vorgang vollständig übersichtlich machen und die Modifikationen der Griffe sind leicht zu zeigen. Die Aufgabe wird so einfach, daß nach meiner Erfahrung sie jeder normale Mensch lösen kann, der sich genügend für sie interessiert. Allerdings, was er mit der erlangten Fertigkeit anzufangen weiß, ist eine andere Frage, sie gehört ins Gebiet der Kunst, welches ich hier unberührt lassen will. Nun stelle man sich vor, was geschieht, wenn man einem Schüler die besprochene Aufgabe gibt, gar nichts davon erwähnt, daß vorerst ein Punkt an der Saite zu suchen ist, an dem in diesem Falle die Haare anzusetzen sind und wie dieser Punkt zu finden ist, gar nichts über die mechanische Erzeugung des Druckes, gar nichts über die wechselnde Bogensituation etc. Man empfiehlt nur eine richtige Handhaltung, die unbedingt beizubehalten ist, weil durch ihre Vernachlässigung die schwersten Hemmungen entstehen müßten, und außerdem den größtmöglichen Fleiß. Die Wahrscheinlichkeit, daß ein Schüler unter solchen Umständen das Richtige trifft, ist eine sehr geringe. Seine Aufmerksamkeit ist auf die ganz äußerliche Handhaltung gelenkt, anstatt auf den Ton und den lebendigen Vorgang an der Saite. Er wird auf die Art recht viele Mißklänge hervorbringen. Je gewissenhafter er ist, um so mehr sucht er, bei

sich häufenden Fehlern, durch noch genaueres Beobachten der Haltung eine Korrektur und verschlimmert so nur seine Lage. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man das eine für den Betreffenden sehr peinliche Situation nennt. Und die Fälle, wo die Leute voll Wut und Ungeduld das Studium aufgeben, gehören zu den regulären Vorkommnissen. Glücklicherweise ist nur ein sehr geringer Teil der Schüler gewissenhaft. Die mit Leichtsinn Begnadeten wissen gar nicht, daß sie sich nicht im mindesten um die Haltung kümmern. Sie fangen gewöhnlich nur mit ihr an und vergessen im Laufe des Spiels ganz an sie. Ihr Instinkt führt sie besser als die Haltung. Wenn sie nun mit viel Fleiß auf diese Weise etwas erreichen, so ist das erfreulich, nur liegt keine Lehrleistung vor. Die Letztere müßte aber endlich auf eine sichere Basis gestellt werden. Es ist doch betrübend, die jungen Leute, wenn sie jetzt von der Technik sprechen, die natürlich ein brennendes Interesse für sie hat, dieselben jugendlichen Weisheiten auskramen zu hören, wie vor vierzig Jahren: der Ton ist angeboren, das Stakkato ist angeboren, der Triller ist angeboren. Was bliebe da noch zu lehren übrig, da ja doch schon die Tonbildung allein das Wesen der Technik in sich schließt. Die Unordnung einer genialen Werkstatt kann sehr interessant sein, dauert sie aber durch Generationen, so ist sie nur ärgerlich und langweilig.

II. DER STRICH

Die Grundlage der Technik der Geige ist der Strich. Dies ist nicht im musikalischen Sinn gemeint, wo natürlich Schönheit und Mannigfaltigkeit des Tones von hoher Bedeutung sind; auch nicht im Sinne jenes eigentümlichen Werbens um den Klang, der im guten Striche lebt und die charakteristische aufregende Wirkung des Streichinstrumentes hervorbringt. Es ist im Sinne des rein mechanischen Vorganges in der Technik gemeint. Ein fehlerloser Strich bringt das hervor, was man das »gute Ansprechen« der Saite nennt. Dieses besteht darin, daß die Saite schlackenlosen Ton gibt, auch wenn die Finger der linken Hand im Druck auf die Saite etwas nachlassen. Es schafft die notwendige Bewegungsmöglichkeit für das leichte Rutschen der linken Hand bei Lagenwechsel, Glissandos etc. Ebenso die Möglichkeit fürs Reinspielen. Da die Geige sich beim Spiel allmählich mehr oder weniger verstimmt, ist es nicht damit abgetan, immer an die »richtige« Stelle zu greifen. Infolge der Schwankung der Stimmung gibt es keine absolut richtige, sondern nur eine relativ richtige Stelle. Der eventuelle Fehler in der Intonation muß rechtzeitig korrigiert

werden. Dieses Korrigieren gehört mit zur Technik und zwar als ihr allerwichtigster Teil. Der Finger muß die Möglichkeit haben, den Ton entsprechend höher oder tiefer zu machen. Dies erreicht er durch Druckvermehrung oder -verminderung, Vor- oder Zurücklehnen oder Seitlichdrücken. Bei guter Ansprache, also richtigem Strich, ist hiefür bequem Spielraum gegeben. Leichte Beweglichkeit und Möglichkeit des Reinspielens, ich denke, dies genügt, um das Grundlegende des fehlerlosen Striches in der Technik zu erkennen.

Die mechanischen Bedingungen des Striches.

Am Vorgang des Striches sind beteiligt: Erstens die Saite mit ihren eigentümlichen Bedingungen, unter denen sie zu Klang gebracht werden kann. Dann der Bogen, dieses merkwürdige, originelle Werkzeug, welches nach seinen eigenen kapriziösen Möglichkeiten gebraucht werden muß. Schließlich die Hand. Sie wird hier in den mechanischen Vorbedingungen sozusagen als Werkzeug auf ihren Bau und ihre Möglichkeiten untersucht. Ihre Tätigkeit, mit der sie das zwischen Saite und Bogen planmäßig Kombinierte richtig ausführt, die Bogentechnik, kann erst nachher erläutert werden.

Die Saite. Untersucht man eine normal gestimmte Saite zwischen Steg und Griffbrett auf

ihren Widerstand gegen Druck, etwa mit dem Finger anfühlend, so bemerkt man, daß sie ganz beim Steg, unmittelbar bei ihrem Stützpunkt, sehr starken Widerstand leistet (sehr hart ist). Probiert man vom Steg weg gegen das Griffbrett, so vermindert sich allmählich der Widerstand (die Saite wird weicher), bis endlich am Griffbrett die Saite unter ganz geringem Druck einsinkt (ganz weich ist). Das Bemerken dieses einfachen selbstverständlichen Tatbestandes genügt, um den Vorgang des Striches vollständig zu klären, seine Fehler deutlich zu erkennen und den Weg zu finden, diese zu vermeiden. Setzt man die Haare des Bogens etwa auf der E-Saite auf dem Griffbrett (dem weichen Teil) an und drückt sie langsam ziehend an die Saite, so sinkt diese unter dem Drucke ein, ist in der Vibration vollständig gehemmt und es entsteht ein sehr unangenehmes Geräusch, das sogenannte »Scheeren«. Es ist aber möglich, an derselben Stelle der Saite einen schlackenlos klingenden Ton zu erzeugen, nur darf man nicht langsam ziehend drücken. Setzt man an derselben Stelle die äußere Kante der Haare an (die äußere Kante deshalb, weil so nur wenige Haare die Saite berühren und in dieser Stellung die Stange ganz seitlich von den Haaren zu liegen kommt und daher jeder Druck tunlichst ausgeschaltet ist), streift nur so weit die Saite als zur Reibung unumgänglich nötig ist, ohne sie

niederzuquetschen, und zieht jetzt langsam, so kommt ein völlig klarer, leiser Ton heraus. Macht man in diesem Experiment eine kleine Variation, indem man an derselben Stelle etwas lebhafter und dann immer lebhafter den Bogen durchstreicht, so bemerkt man, daß der Ton ganz klar bleibt und durch den lebhaften Schwung des Striches nur verstärkt wird. Man nennt dieses lebhafte Streichen ohne Druck ein Streifen der Haare an der Saite. Versucht man jetzt wieder eine Änderung, indem man bei lebhaftem Schwung im Streifen die Haare an die Saite drängt, so stellt sich heraus, daß die Saite dies verträgt und die Kraft des Tones sich bedeutend steigert. Und zwar steht Andrängen und Schwung in geradem Verhältnis zueinander. Je rascher der Strich, um so mehr kann man Andrängen und den Ton steigern. (Aber nur innerhalb gewisser Grenzen. Diese sind: Das Unsicherwerden des Striches bei allzuschnellem Lauf; der Widerspruch der zunehmenden Reibung mit der Lebhaftigkeit der Bewegung; und schließlich ein Druck, der, trotz Bewegung, die Saite niederquetscht.) Verlangsamt man die Bewegung, so muß das Andrängen zugleich vermindert werden, denn im Moment, wo es relativ zu viel wird, sinkt die Saite wieder ein und man steht vor demselben Fehler, mit dem die Untersuchung begonnen wurde. Die Saite verlangt also an ihrem weichen Teil eine Behandlung, die sie

nie niederquetscht. Dies ist der Fall, wenn bei langsamem Strich die Haare sie nur leicht berühren oder Andrängen nur bei entsprechend lebhafter Bewegung des Bogens angewendet wird. — Ganz anders reagiert die Saite an ihrem härtesten Teil, ganz nahe beim Steg. Hier verträgt die Saite überhaupt keinen schnellen Strich, weder mit noch ohne Druck. An dieser Stelle ist die Saite sehr steif, sie braucht starke Reibung, daher großen Druck, um überhaupt in Vibration gebracht zu werden. Dieses Maß von Reibung ist mit lebhafter Strichbewegung nicht mehr vereinbar. Streicht man trotz Druck und Reibung rasch, so entsteht ein »Riß«. Streicht man leicht und rasch, so geht die Saite überhaupt nicht an und gibt einen Zischton. — Zwischen den zwei Extremstellen hat die Saite viele Übergangsabstufungen. Vom Steg weg wird die Saite immer weicher, vom Griffbrett weg immer härter. Die weichere Saite verträgt und verlangt weniger Druck und mehr Bewegung, die härtere das Umgekehrte. Es gibt da natürlich eine Menge Fehlermöglichkeiten, doch komplizieren sie die Sachlage nicht im mindesten. Sie sind eben auch nur Abstufungen der Fehler der Extremstellen. Man kann auf jedem relativ zu weichen Punkt relativ zu viel drücken und zu langsam streichen, »scheeren«; und an jedem härteren »reißen« oder »zischen« usw. in lieblicher Abwechslung. Es ist gar nicht nötig, dies er-

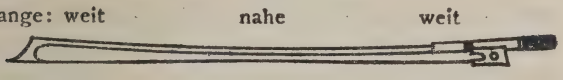
schöpfend zu erläutern. Nach meiner Erfahrung genügte es immer, wenn die Aufmerksamkeit überhaupt auf diese Vorgänge gelenkt wurde. Hat man einmal den einfachen Tatbestand erfaßt, daß Druck und Bewegung der Haare zu dem Punkt der Saite, den sie berühren, in einem bestimmten Verhältnis stehen müssen, so ergibt sich alles durch Probieren und Vergleichen mit dem Ton ganz von selbst.

Der Bogen. Bei Besprechung der Saite habe ich es, als überflüssig, unberücksichtigt gelassen, ob diese auf eine Stradivari oder eine Lemböck gespannt ist. Sie spricht natürlich auf jener anders an als auf dieser. Sie braucht auf der einen Geige auf einem bestimmten Punkt mehr oder weniger Druck als auf der anderen. Hierum handelt es sich aber nicht. Es sollte nur die Richtung der Beobachtung gezeigt werden, in der die gute Ansprache zu finden ist. Und die Methode der Beobachtung ist bei jeder Geige gleich. Dasselbe gilt für den Bogen. Ein Tourte zieht die Haare anders als ein Weichhold. Die Beobachtung aber, ob die Haare zu schwer oder zu leicht etc. angefaßt haben, ist bei beiden dieselbe.

Der Teil des Bogens, der unmittelbar an der Saite arbeitet, sind die Haare. Sie sind am Frosch und an der Spitze befestigt. Am Frosch, dem ersten Stützpunkt, sind sie hart, werden gegen die Mitte zu immer weicher, von da gegen die

Spitze zu immer härter und sind an der Spitze, dem zweiten Stützpunkt, wieder hart. Ferner sind am Frosch Haare und Stange so weit von einander entfernt, daß sie sich gar nicht berühren können. In der Richtung gegen die Mitte können sie sich einander nähern. Um die Mitte und in der Mitte können sie sich berühren. Von da gegen die Spitze gehen sie wieder auseinander und sind an der Spitze ganz getrennt. Das sieht alles sehr nett symmetrisch aus, und doch ist der Bogen nicht nur in seinem Bau, sondern hauptsächlich in seiner Arbeit ganz unsymmetrisch. Über den Bau ist nichts zu sagen, das springt in die Augen; in der Arbeit deswegen, weil er nur von einer Hand an einem Ende geführt wird. Dadurch ergibt sich folgende Situation. Setzt man die Haare beim Frosch an die Saite und läßt den Bogen ein wenig aus, so fühlt man die ganze lange Stange, die außerhalb vom Angriffspunkt frei balanciert, überhängen und von selber einen namhaften Druck auf die Saite ausüben. Bei ganz leichter praktischer Untersuchung bemerkt man, daß der Druck durch Überhängen auf dem Wege vom Frosch zur Mitte rasch abnimmt und aufhört und überhaupt der Bogen auf dem Wege zur Spitze in seiner Druckwirkung immer geringer wird. Das heißt vom Frosch bis zur Spitze wird er immer leichter, er läuft ins Leichte, und umgekehrt von der Spitze zum Frosch läuft er ins Schwere. Die Lage

der Hand bloß an einem Ende des Bogens bedingt auch, daß sie sich beim Herunterstrich vom Angriffspunkt an der Saite allmählich entfernt, beim Hinaufstrich sich ihm nähert. Dies gehört freilich erst zur Tätigkeit der Hand (die Technik), ich führe es aber schon hier an, um das Unsymmetrische des Bogens sehr deutlich zu machen. Schematisch stellt sich das Gesagte so dar:



Herunterstrich: vom Schweren ins Leichte und von der Hand.
Hinaufstrich: vom Leichten ins Schwere und zur Hand.

Dies gibt Möglichkeiten, die mannigfaltiger sind als die der Saite in ihrer veränderlichen Widerstandsfähigkeit gegen Druck. Bogen und Saite kombiniert geben noch mehr Möglichkeiten. Das Handwerk fängt schon hier in seinen Grundlagen an, nicht mehr ganz einfach zu sein. Wird es weiter geführt bis zur Aktion der Technik, und kommt noch die Tätigkeit der linken Hand dazu, so muß es ein großes Gebiet beherrschen. Seine Einzelheiten sind aber nicht anders als in jedem anderen hochqualifizierten Handwerk. Bei guter, klarer Einsicht in seine Bedingungen kann es im selben Maße allgemein zugänglich werden wie jene. Bis zur Beherrschung dieses großen handwerklichen Gebietes, welches sich zum Zweck des Lehrens genügend

abgrenzen läßt, reicht die Lehrbarkeit und soweit reicht auch die Aufgabe der Schule, die diese mit Sicherheit zu lösen hat. Weiterhin trennt sich aber unser Handwerk von den gewöhnlichen. Es ist nicht selbständig, sondern steht ausschließlich im Dienste einer hohen Kunst. Von da her bekommt es seine hohe Bewertung, und häufig auch seine zu hohe. Im Dienste der Kunst wird es von ganz anderen geistigen Fähigkeiten gemeistert als jenen, die zu seiner Erlernung nötig waren. Gegen diese Fähigkeiten müssen die handwerklichen bescheiden zurücktreten. Die künstlerischen Seelenkräfte haben ihr weitüberragendes Maß. An ihnen bekommt Lehren und Lernen einen ganz anderen Sinn, über den zu sprechen, ich mir verwehren muß.

Die rechte Hand. Nach dieser nicht ganz zufälligen Abschweifung kehre ich zu meiner Erläuterung zurück. Die rechte Hand hat mit dem Bogen zu drücken, zu heben, zu ziehen, zu stoßen, zu klopfen etc. Wie sie das alles am leichtesten zu Wege bringt, wird in einem eigenen Abschnitt der Technik behandelt. Jetzt ist nur zu zeigen, mit welchem praktischen Griff sie die Stange zu fassen hat, um die Möglichkeit für die kommende Tätigkeit zu haben. Der Daumen wird mit seiner Spitze, um keine Bogenlänge zu verlieren, unmittelbar beim Frosch angesetzt. Mit dem Knöchel nach auswärts, weil so im allgemeinen die meiste

Kraft zu erzielen ist. Doch habe ich ausgezeichnete Geiger mit flachem, ja eingebogenem Knöchel spielen sehen. Es wird wohl hier, wie in manchen anderen Fällen auf das Verhältnis von Länge und Breite der Hand und der Finger ankommen, das mitunter aparte Möglichkeiten schafft. Die anderen Finger werden so auf die Stange gelegt, daß der erste Finger ganz, der zweite zum Teil in der Richtung der Bogenspitze über die Daumenspitze übergreift. Dies ist wichtig. Soll der Bogen einen starken Druck auf die Saite ausüben, so müssen ihn der Erste und der Zweite niederdrücken. Sie drücken an einen einarmigen Hebel, dessen Stützpunkt der Daumen ist. Je näher am Daumen sie angreifen, um so weniger gibt ihr Druck aus; je weiter von ihm weg, um so mehr. Rückt man nun den ersten Finger noch näher als ich angegeben an den Daumen und probiert einen Druck auf die Stange und Saite, so merkt man, daß der Druck viel zu dürftig ist, und daß auf diese Weise nicht einmal die Führung der Haare an der Saite mit Sicherheit zu erreichen ist. Die angegebene Entfernung vom Stützpunkt ist also das mindeste, was praktisch möglich ist. Sie genügt aber andererseits völlig. Denn bei verstärktem Druck stemmen die beiden Finger sich nach vorne und das gibt, wie man praktisch findet, genügend aus.

Eine Vergrößerung der Entfernung ist deshalb nicht möglich, weil die Hand hiedurch schiefgezogen

wird und so den anderen Anforderungen, die an sie gestellt werden, nicht entsprechen könnte. Auch hier sind wieder die Maße der Hand und Finger mitbestimmend. Bei breiten Fingern wird das Verhältnis natürlich anders hergestellt, als bei schmalen. Dies bedeutet keinerlei Komplikation. Es handelt sich ja niemals um das Aufstellen einer starren Regel, die alles in sich begreift, was ja sicher ein unnützes Unternehmen wäre, sondern um die klare Einsicht in einen Vorgang, nach der jeder die Modifikationen, die er braucht, leicht findet. — Die Stange liegt beim Streichen fast nie senkrecht über den Haaren, vielmehr liegt sie, aus Gründen, die ich in der Technik anführen werde, durchwegs seitlich von ihnen, mehr oder minder geneigt nach außen (gegen das Griffbrett zu). Da die Hand mit der Stange in dieser Lage kombinierte Drucke ausführen, sie mehr oder minder steil stellen muß, und sie überdies davor zu bewahren hat, daß sie die Saite berührt, so muß der Griff auch diesen Anforderungen genügen können. Setzt man die Finger mit ihrer Spitze auf die Stange, oder etwas unter der Spitze im ersten Glied, so bemerkt man bei der Probe, daß dieser Griff viel zu schwächlich ist, um das zu leisten, was er soll. Erst wenn man die Stange ins erste Gelenk der drei Finger einbettet (der vierte ist zu kurz und liegt einfach an der Stange) ist er dies imstande. Man nennt das eben Bespro-

chene das seitliche Übergreifen der Finger. Kurz zusammengefaßt sitzt der Griff an der Stange so: Die Daumenspitze unmittelbar am Frosch, der Erste und Zweite übergreifend gegen die Bogenspitze, alle vier Finger seitlich übergreifend.

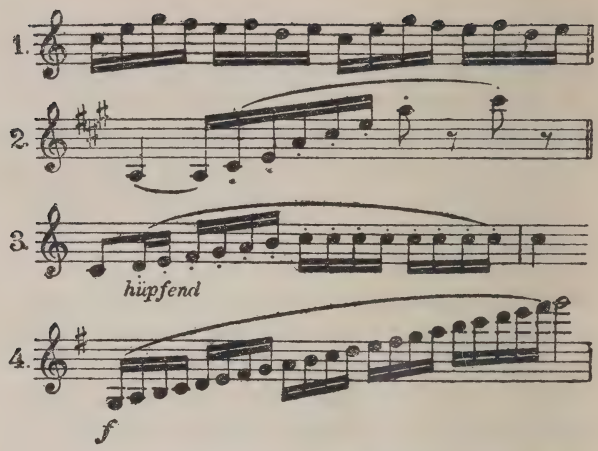
Ableitung der Technik aus den mechanischen Bedingungen.

Die Kenntnis der Mechanischen Vorbedingungen des Striches, der Verhältnisse von Saite, Bogen und Hand, ebnet den Weg zur Erlernung des Striches. Aus ihr folgt bei konsequenter Beobachtung alles. Einige Beispiele werden dies erläutern:

Zum Verhältnis an der Saite.

1. Will man eine Détaché-Folge (Beispiel 1, S. 30) im selben Tempo mit verschiedenen Tonschattierungen ausführen, einmal mit wenig Bogen und gedrücktem Strich, einmal mit viel Bogen und leichtem Strich, so ist klar, daß für jede Strichart ein anderer Punkt der Saite der entsprechende ist. Für leicht mit viel Bogen ein weicherer Punkt, für fest mit wenig Bogen ein härterer.

2. Will man ein sehr festes martellatoartiges Stakkato (Beispiel 2) machen, so muß das natürlich auf entsprechend hartem Teil sein, ein leichtes hüpfendes Stakkato (Beispiel 3) dagegen auf entsprechend weichem.



3. Eine großklingende Legatoskala durch drei Oktaven, (Beispiel 4) also ein recht langsamer Strich mit Druck, muß natürlich auf entsprechend hartem Teil ausgeführt werden.

Ich glaube, daß man nach dem bisher Gesagten schon errät, was für widerliche Mißtöne herauskämen, wenn das Martellato-Stakkato auf zu weichem Teil angelegt würde. Und daß die Legatoskala nichts weniger als großklingend würde, wenn die Haare auf zu weichem Teil andrücken. Ebenso daß, wenn das leichte Stakkato, welches für jeden einzelnen Ton relativ viel Bogen mit wenig Druck verbraucht, auf zu hartem Teil angelegt würde, die Saite den gewünschten Klang nicht geben könnte und leicht ins Zischen käme. Das ist alles wirklich sehr einfach. Verlangt die Technik leb-

hafte oder leichte Striche, so dürfen sie nicht auf zu hartem Teil angelegt werden, verlangt sie langsam gedrückte, nicht auf zu weichem.

Saite und Bogen. So einfach bleibt aber die Sache nicht, denn am Strich ist außer der Saite zunächst auch der Bogen mit seinen Bedingungen beteiligt. Diese Bedingungen fügen zu den bisherigen neue Konsequenzen und damit andere Fehlermöglichkeiten. Doch bleibt alles ebenso durchsichtig wie bisher, es sind nur größere Anforderungen an die Aufmerksamkeit gestellt, die eben auch den Bogen kontrollieren muß. Jetzt können die Klangfehler nicht nur daraus entstehen, daß die Aktion den Bedingungen der Saite nicht entspricht, sondern daß sie auch denen des Bogens nicht genügt. Das heißt die Aufgabe kann an der Saite unrichtig angelegt sein, oder am Bogen, oder an beiden. Es genügt, wenn ich bloß die zweite Eventualität bespreche.

1. Als Beispiel nehme ich an, man würde das eben besprochene leichte Détaché am weichen Teil und am Frosch ausführen. Ein lebhaftes Hin- und Herstreichen läßt sich nur in dem Teil des Bogens bequem und sicher ausführen, in dem die Druckwirkung des Bogens an den Strichgrenzen nicht allzusehr verschieden ist. Dies ist in der oberen Hälfte des Bogens der Fall. Am Frosch ist, wie man weiß, die Überhängwirkung der Stange sehr groß, nimmt aber gegen die Mitte

sehr rasch ab. Die Differenz der Druckwirkung an den Strichgrenzen ist also sehr groß. In mäßigem Tempo läßt sie sich leicht ausgleichen. Soll sie aber so rasch aufeinander folgen, wie in unserem Beispiel, wo der Strich sehr lebhaft und die Saite bloß streifend, immer wieder vom Schweren ins Leichte und vom Leichten ins Schwere läuft, so ist es der Hand nicht mehr möglich auszugleichen und man kann mit Sicherheit auf den Fehler, auf das plötzliche Hineinreißen in die Saite rechnen. Hier war also die Wahl der Stelle an der Saite richtig, die Wahl der Stelle am Bogen aber falsch und gegen den Sinn des Werkzeuges. Das Richtige ist die Ausführung in der oberen Hälfte, wo der Druck gering und auch die Differenz so gering ist, daß sie in diesem Fall vernachlässigt werden kann.

2. Würde man das leichte hüpfende Stakkato richtig am weichen Teil der Saite aber ganz bei der Spitze beginnen, so ginge es auch nicht. Bei diesem Strich ist die Elastizität der Haare und das Gewicht der Stange im Hüpfen auf der Saite kombiniert. Ganz bei der Spitze sind die Haare sehr steif und der Bogen so leicht, daß er durch sein Gewicht die Haare nicht ins Hüpfen bringen kann. Ganz bei der Spitze entsteht daher nur ein liegendes Stakkato. Erst wenn man von der Spitze wegrückt, die Haare weicher werden, und die, wenn auch nur geringe Zunahme der Druck-

wirkung, die aber bei diesem Strich genügt, sich bemerkbar macht, kommt der Bogen in die gewünschte Hüpfbewegung. Die Stelle an der Saite war wieder richtig, das Ansetzen an der Spitze aber gegen den Sinn des Werkzeuges. Man sieht, daß auch dieses unschwer zu klarer Einsicht gebracht werden kann.

Saite, Bogen und Hand. (Es genügt, wenn ich bloß die Fehler der Hand bespreche.) Ebenso gelingt es bei der Arbeit der Hand, die auf Saite und Bogen bezogen auch ihre deutliche Folgerichtigkeit hat.

1. Ich nehme an, beim Martellato-Stakkato, welches ich vorher anführte, wäre der Punkt an der Saite richtig gewählt, die Stange zu den Haaren in richtiger Neigung, so daß sie diese mit dem nötigen Druck an die Saite bringen kann. Auch die Stelle am Bogen, etwas unterhalb der Spitze, wäre die richtige. Aus dem starken Druck auf den harten Teil, den die Aufgabe fordert, folgt, daß die Stöße, die die Hand mit den Haaren an der Saite macht, nur ganz kurze Striche sein dürfen. Wären sie länger, so würde jeder einzelne Stoß zu einem relativ rasch laufenden Strich auf hartem Teil. Das Stakkato würde nicht klingen, sondern reißen. Außerdem läßt sich nur eine sehr kurze Bewegung so rasch wiederholen, wie es hier verlangt wird, bei einer längeren ist dies unmöglich. Es könnten also Saite und Bogen

richtig kombiniert sein; wenn die Hand zu lange Schübe machte, wäre alles über den Haufen geworfen.

2. Bei der großklingenden Skala nehme ich ebenfalls an, daß der Punkt der Saite richtig gefunden und daß man, um die ganze Länge des Bogens zur Verfügung zu haben, an einem seiner Enden, sagen wir der Einfachheit halber am Frosch, angesetzt hat. Auch daß die Neigung der Stange im Verhältnis zum geforderten Druck in Ordnung sei. Geht nun der Strich an, so ist hier die Aufgabe der Hand, nicht nur das gefundene Verhältnis im allgemeinen gleich zu erhalten, sondern beim Übergang auf eine neue Saite diese mit den Haaren sofort so zu erfassen, daß auch hier das richtige Verhältnis hergestellt wird. Hier tritt, bei mangelnder Sorgfalt, ein häufig vorkommender Fehler auf. Es wird in den Teilen des Bogens, wo Haare und Stange sich nicht berühren, nur die Stange der neuen Saite zugedreht, nicht aber zugleich die Haare. Das Neigungsverhältnis zwischen Stange und Haaren ist geändert, ohne daß man es merkt, und zwar liegt die Stange beim Übergange von der tieferen auf die höhere Saite mehr seitlich, der Druck wird zu schwach und der Ton verliert sofort die Kraft. Bei diesem Beispiel war wieder Saite und Bogen richtig, die Arbeit der Hand falsch. — Die Beobachtung der Bedingungen von Saite, Bogen und Hand stellt an die Aufmerksamkeit des Lernenden große

Anforderungen. Mögliche Zersplitterung läßt sich leicht verhüten, wenn die Aufmerksamkeit vor allem auf die sogenannten unmittelbaren Vorgänge gelenkt wird. Ein unmittelbarer Vorgang ist da, wo ein Werkzeug das andere berührt. Hier muß zuerst alles in Ordnung sein, und dann das Mittelbare abgeleitet werden. Es gibt zwei unmittelbare Vorgänge, der eine ist da, wo die Haare die Saite berühren (Saite und Bogen), der andere dort, wo die Finger die Stange fassen (Bogen und Hand). Das Konzentrieren der Aufmerksamkeit auf diese ausgezeichneten Stellen vereinfacht sehr die Übersicht.

Bogentechnik.

Der erste Teil des im Anfangsteil skizzierten Lehrganges, die Untersuchung der mechanischen Vorbedingungen des Striches, wurde bei diesen Beispielen bis zur Feststellung der Tätigkeit der Hand geführt und ist damit beendigt. Es folgt der zweite Teil, die Besprechung der Griffe und Bewegungen, mit denen die Hand die geforderte Arbeit am leichtesten ausführen kann. Gewöhnlich werden bloß diese Griffe und Bewegungen »Bogentechnik« genannt und allgemein für besonders schwer gehalten. Ich glaube aber nicht, daß diese Ansicht begründet ist. Die Bogentechnik hat als manuelle Fertigkeit ihre eigene Schwierigkeit, doch finde ich diese nicht größer als bei manchen

anderen verbreiteten Fertigkeiten. Vielmehr glaube ich, daß die Hauptschwierigkeit in der ungenügenden Einsicht in die mechanischen Vorbedingungen der Technik liegt. Ich habe den Fall oft gesehen, daß die Leute, um ein gutes Stakkato zu erlernen, die Handgelenksbewegung ausgezeichneter Geiger imitierten. Trotz glänzender Imitation der Handgelenksbewegung ging aber das Stakkato doch nicht. Natürlich, weder waren die Haare an dem richtigen Punkt der Saite angesetzt, noch blieben sie an ihm, noch war der Übergang von einer Saite auf die andere genügend kontrolliert etc. Da man sich so mit einer erfolglosen Arbeit plagte, nannte man sie schwer. Nach einer deutlichen Erklärung der Bedingungen, auf die es hier ankam, bekam die früher ganz äußerliche Handgelenksbewegung Sinn und Ziel, das Stakkato ging wohl nicht sofort, aber seine Möglichkeit wurde sofort empfunden, die gespenstische Schwierigkeit verschwand und bald ging auch die Strichart. Und so in vielen Varianten derselben Situation. Ich will es nicht unterlassen hier zu bemerken, daß ich unter Bogentechnik nicht die Arbeit des Griffes bloß bei den »virtuosen« Stricharten wie: Stakkato, Spikkato, Arpeggio etc. verstehe, sondern seine Tätigkeit bei allen Anforderungen die die Vorgänge im gesamten Strich an ihn stellen. Das Fundamentale dieser Vorgänge ist im langsamen

Strich enthalten, daher er als Kanon der ganzen Bogentechnik gelten kann.

Von der ersten der erwähnten unmittelbaren Stellen, von dem Berührungspunkt von Saite und Haaren, wird der ganze Strich abgeleitet, von der zweiten, zwischen Hand und Stange, die Arbeit der Hand, die »Bogentechnik«. Nach den abgeleiteten Aufgaben des Griffes an der Stange haben sich Handgelenk, Unter- und Oberarm einzustellen. Die Führung hat der Griff. (Was entsteht, wenn hier Folgerichtigkeit und Kontakt fehlen, habe ich soeben am imitierten Stakkato gezeigt.) Mit der Veränderung des Griffes an der Stange ist bei kurzen Bewegungen bloß das Handgelenk kombiniert; bei längeren Bewegungen Handgelenk und Unterarm. Bei ganz großen Strichen nimmt auch der Oberarm an der Bewegung teil. Beim Oberarm habe ich eine verbreitete Unklarheit zu beheben. Es heißt, er müsse ruhig sein und dies wird mißverständlich im Sinne von Unbeweglichkeit gedeutet. Mit einem unbeweglichen Oberarm läßt sich aber nichts ausführen, so wenig wie in einer Zwangsjacke. Das Mißverständnis wird durch folgenden Anlaß herbeigeführt: Ungeübte Spieler holen zum Strich häufig mit dem Ellbogen aus, wodurch eine sichere Führung der Haare an der Saite unmöglich wird. Um dies zu korrigieren, heißt es vielfach, der Oberarm habe ruhig zu sein. Wird er nun un-

beweglich, so ist nur der vorige Fehler mit einem anderen vertauscht, wobei schwer zu entscheiden ist, welcher mehr Schaden anrichtet. Nicht in der Bewegung des Oberarmes liegt der Fehler, sondern darin, daß er die Führung übernahm. Zur Korrektur muß einfach daran erinnert werden, daß die Führung des Bogens dem unmittelbaren Griff an der Stange zukommt. Handgelenk, Unter- und Oberarm haben sich den Anforderungen, die dieser Griff stellt, mit der größten Schmiegsamkeit anzupassen (dies ist ganz etwas anderes als Unbeweglichkeit), haben aber nie die Initiative. Auch wenn der Oberarm nicht an der Bewegung teilnimmt, ist sein Einstellen von größter Wichtigkeit. Steht er zu weit nach vorne, so kann der Griff in der unteren Bogenhälfte nicht zur Saite zu; steht er zu weit nach rückwärts, wird die Stellung schiefgezogen. Der Oberarm macht also manche Bewegungen mit, manche nicht, beteiligt ist er aber an allen, entweder direkt an der Bewegung oder durch seine Stellung.

Im Strich sind der Druck der Haare auf den Berührungspunkt und das Tempo der Bewegung mit der der Bogen läuft, in unendlich mannigfaltiger Weise kombiniert.

Vom Druck. Der Druck hat alle Abstufungen von der größten Stärke, die die Saite noch ver-

trägt, bis zur größten Leichtigkeit, bei der die Saite nur so viel gestreift wird, als zur Reibung unbedingt nötig ist. Man braucht also eine Technik, die nebst dem Übrigen, diese Druckabstufungen bequem leisten kann. Würde man die Haare in ihrer vollen Breite an die Saite setzen, die Stange senkrecht über ihnen, so wäre dies in jeder Beziehung unzweckmäßig. Die Haare bedeckten einen zu großen Teil der Saite, dessen Widerstandsverhältnisse nicht mehr ganz gleich wären; schon dies macht den Ansatz, besonders auf weichem Teil der Saite, unbrauchbar. Außerdem sind in dieser plumpen Stellung die unendlich mannigfaltigen Druckabstufungen nicht herauszubringen. Das Richtige ergibt sich wie folgt: Legt man in den Teilen des Bogens, wo Haare und Stange weit von einander liegen, aber nicht unmittelbar beim Frosch oder bei der Spitze, die Haare mit der äußeren Kante an die Saite, wobei die Stange nach außen seitlich von den Haaren zu liegen kommt, so berühren bei geringem Druck nur ein paar Randhaare die Saite. Diese Randhaare sind so weich und treffen die Saite so genau in einem Punkt, daß man mit ihnen die subtilste Berührung auf der weichsten Stelle der Saite ausführen kann. Drückt man, unter Beibehaltung derselben Neigung der Stange, die Haare senkrecht auf die Saite nieder, so berühren die den Randhaaren benachbarten Haare auch die Saite. Es

sind ihrer mehr und sie leisten mehr Widerstand, man kann etwas mehr Druck anwenden. Will man den Druck weiter steigern, so geht das mit bloß senkrechtem Drücken bald nicht mehr. Erstens nähert sich hiebei die Stange bedenklich der Saite und könnte sie berühren. Und dann kann der Druck der Hand in dieser Stellung gesteigerten Anforderungen nicht mehr genügen. Man kommt zum Ziel, indem man die Haare mit derselben Neigung der Stange nicht nur senkrecht, sondern hiemit kombiniert, auch seitlich, in der Richtung gegen den Steg aber ohne vom Angriffspunkt wegzurutschen, gegen die Saite drückt. Durch diesen kombinierten Druck werden, bei derselben Neigung, mehr Haare ins Spiel gebracht und somit mehr Druck ermöglicht. Wünscht man noch größere Steigerung des Druckes, so wird die Stange steiler gestellt. Die Schicht der beteiligten Haare wird hiedurch noch breiter, sie verträgt schon sehr großen Druck. Je steiler die Stange gestellt wird, umsomehr gibt der senkrechte Druck aus und erreicht nicht nur die Grenze des Anwendbaren, sondern kann sogar leicht darüber hinausgehen. Man sieht, daß man auf diese Weise alle im Spiel geforderten Drucke in den feinsten Abstufungen ausführen kann. Spricht man kurzweg von der richtigen Neigung der Stange, so versteht man dies im soeben erläuterten Sinne.

Ich habe die Technik der Druckabstufungen

nur an zwei charakteristischen Stellen erläutert, nämlich wo Stange und Haare weit liegen. Hat man ihren Sinn richtig erfaßt, so ist es ganz leicht, die Anwendung entlang des ganzen Verlaufes des Bogens zu finden. Ganz am Frosch, am Stützpunkt, sind auch die Randhaare und namentlich ihre Nachbarn, schon widerstandsfähig; man kann also schon in seitlicher Stangenlage stärker anfassen. Und umgekehrt: Da am Frosch die Überhänge-Druckwirkung am stärksten ist, muß man, um verhängnisvolles Hinreißen in die Saite zu verhindern, die Stange seitlich legen und so die relativ weichste Lage der Haare benützen und die Neigung der Stange, in der ihr Druck am wenigsten ausgibt. Das heißt die weitaus überwiegende Zahl von Stricharten erfordert am Frosch das Seitlichlegen. Rückt man vom Frosch weg, so werden die Haare weicher und die Entfernung zwischen ihnen und der Stange kleiner. Man kann das Seitlichlegen der Stange nicht mehr so weit treiben wie beim Frosch. Man braucht es aber auch nicht, da bei weicheren Haaren und verminderter Überhängewirkung die steilere Lage der Stange dasselbe Druckverhältnis gibt, wie die seitlicheren am Frosch. Das heißt, die überwiegende Zahl der Vorgänge erfordert hier schon etwas steilere Neigung. In dieser Weise geht das weiter bis gegen die Mitte, und in der Mitte, wo die Haare ganz weich sind und die Stange so

dicht bei ihnen liegt, daß sie zumeist die Haare berührt. Hier gibts natürlich kein Seitlichlegen mehr, die Stange würde ja sofort die Saite berühren. Die Stange muß auf den Haaren liegen und drückt diese nach Belieben stärker oder schwächer an die Saite. (Es ist nicht nötig, die verschiedene Biegsamkeit der Stange an ihren verschiedenen Punkten ausdrücklich zu erwähnen. Ihre Wirkung ist in der verschiedenen Steifheit der Haare schon enthalten.) Gegen die Spitze werden die Haare härter, der Abstand zwischen Stange und Haaren wird größer und alles wiederholt sich in umgekehrter Reihenfolge. An der Spitze sind wieder die Haare ganz steif und weit von der Stange, dagegen sind die Gewichtsverhältnisse denen am Frosch total entgegensetzt. Dies gibt aber keinerlei neue Komplikation, man rechnet eben an der einen Stelle mit schwerem Bogen, an der anderen mit leichtem und das tut man ja immer. Ebenso ist es für die Methodik ganz gleich, ob jemand mit stark- oder schwachgespanntem Bogen spielt. Der erste muß nur mit mehr steifen Stellen und weitliegender Stange rechnen, der andere mit mehr weichen Stellen und näherliegender Stange.

Ordnen von Handgelenk, Unter- und Oberarm. Für die Ausführung ergibt sich nun vor allem von selbst, daß alle die vielen möglichen Druckabstufungen mit den zugehörigen Lagen der

Stange nur der Griff der Finger an der Stange zu bemessen imstande ist. Weder das Handgelenk, noch Unter- oder Oberarm haben hiebei eine unmittelbare Tastempfindung. Sie dürfen daher auch nichts Bestimmendes unternehmen, sondern ihre Aufgabe in der Arbeit ist, sich so zu ordnen, daß der Griff die seinige ausführen kann. Da nun der Unterarm aus seiner ausgestreckten Stellung an der Spitze allmählich in eine ganz eingebogene am Frosch übergeht, so führt dieses Ordnen zu sehr mannigfaltigen Stellungen. Bei ihnen allen muß eines gewahrt werden: der Griff an der Stange muß, um die Führung behalten zu können, immer das Vorderste, das am meisten der Saite Zugekehrte der Anordnung sein. Man sagt: »Der Griff voraus«. Dieser Forderung entspricht dann, daß das Handgelenk höher steht als der Griff. Diese höherstehende Handgelenkstellung gibt erstens den Vorteil, daß die Finger frei von oben den Druck auf die Haare ausüben können und nicht durch ein tief liegendes Handgelenk, wie durch eine plumpe Last niedergezogen werden. Zweitens ist in dieser Stellung das Seitlichlegen der Stange und das Drücken in jeder Neigung ganz leicht ausführbar. Unter- und Oberarm stellen sich einfach dorthin, wohin sie durch den Griff geführt werden. Das hat in der oberen Hälfte des Bogens gar keine Schwierigkeiten. Hier sind Griff und

Handgelenk weit weg vom Körper, der Unter- und Oberarm haben so bequem Platz, nehmen jede geforderte Stellung so leicht ein, daß es wirklich überflüssig ist, darüber zu sprechen, wie sie ihre Stellung finden. Etwas mehr Sorgfalt erfordert das Einstellen des Unter- und Oberarmes in der unteren Hälfte und namentlich am Frosch. Hier ist der Griff nahe am Körper, der eingebogene Unterarm und der Oberarm müssen auf kleinem Raum so untergebracht werden, daß sie dem Griff die Arbeit ermöglichen und nicht stören. Ist der Oberarm zu weit nach vorn gestellt, so wird damit auch der Unterarm, Handgelenk und Griff zu weit nach vorn getragen, der Griff kann die Haare nicht an die Saite bringen. Will er dies doch, ohne Änderung des Oberarmes, so muß das Handgelenk sehr stark gebogen werden, bis der Griff die Stelle an der Saite findet. Dieses übermäßig gebogene Handgelenk verliert aber die Schmiegsamkeit an den Griff und benimmt ihm die Freiheit. Bei zu weit zurückgestelltem Oberarm folgt zwar kein überbogenes Handgelenk, aber das gerade Ansetzen der Haare an der Saite wird beeinträchtigt.

Bewegung. Je langsamer der Strich läuft, um so mehr gehört die Aufmerksamkeit dem Berührungspunkt an der Saite und der Abstufung des Druckes. Bei sehr langsamem Strich ist die geringste Verrutschung vom Berührungspunkt

und die kleinste Schwankung im Druck sofort im Ton bemerkbar. Dagegen erfolgt die Einstellung von Gelenk, Unter- und Oberarm ganz mühelos, da die Änderung der Stellungen sehr langsam vor sich geht. Aus demselben Grund ist auch das Ausgleichen der Druckverschiedenheiten des Bogens leicht. Je lebhafter der Strich läuft, um so mehr geht er auf weichem Teil der Saite, der Druck geht allmählich in ein mehr oder minder energisches Streifen der Saite über. Dieses Streifen ist nicht mehr genau an einen Punkt der Saite gebunden. Je leichter es ist und auf je weicherem Teil es läuft, um so mehr kann es, ohne den Ton zu beeinträchtigen, schwanken. Einen auf den Punkt genau dosierten Druck im früheren Sinne gibt es jetzt nicht mehr, dafür muß um so größere Genauigkeit im Einstellen von Gelenk, Unter- und Oberarm herrschen, da die Übergänge von einer Stellung in die andere sehr rasch verlaufen. Es ist nach dem Vorhergehenden klar, daß dies in der oberen Hälfte des Bogens viel leichter ist als in der unteren, wo der ganze Arm auf engeren Raum beschränkt ist. Bei rasch laufenden längeren Strichen ist auch besondere Sorgfalt dem Umstande zuzuwenden, ob an den Strichgrenzen wenig oder stark differierende Druckverhältnisse des Bogens sind. In der oberen Hälfte sind diese Druckverhältnisse wenig differierend, dagegen in der unteren Hälfte sehr,

und an den äußersten Strichgrenzen beim ganzen Bogen, bei Frosch und Spitze ganz gewaltig. Sollen diese rasch laufenden längeren Striche häufig wiederholt werden, so vereinigt die obere Hälfte des Bogens hiefür alle Vorteile. Die Druckdifferenz des Bogens ist gering und die rasche Einstellung von Gelenk, Unter- und Oberarm ist leicht. Daher können alle Détachés bequem in der oberen Hälfte ausgeführt werden. Dagegen können solche Stricharten in der unteren Hälfte, wo die Druckdifferenz groß ist und das Einstellen schwer ist, nur in mäßigerem Tempo mit Sicherheit gemacht werden. In schnellem Tempo ist nur der Fehler sicher. Das häufig wiederholte Hin- und Herstreichen des ganzen Bogens hat wegen der sehr großen Druckdifferenzen sehr bald seine Schnelligkeitsgrenze, die man praktisch findet. Beim Herunterstrich, beim Übergang von der unteren in die obere Hälfte, läuft der Strich ins Leichte und auch ins leichte Einstellen. Beim Hinaufstrich dagegen läuft der Strich ins Schwere und ins schwere Einstellen. Der Fehler bei einem streifenden Strich entsteht hauptsächlich durch unvermittelten zu großen Druck. Hiefür ist beim Herunterstrich ins Leichte keine Wahrscheinlichkeit, dagegen beim Hinaufstrich ins Schwere um so mehr. Mit großer Sorgfalt muß daher das Einstellen und das Verhüten des »Risses« gegen den Frosch

zu geübt werden. Hierin liegt ein gewisser Kampf gegen die Überhängedruckwirkung, der als Kampf gegen die Schwere empfunden wird, daher heißt es, ganz kurz zusammengefaßt: Herunterstrich (die Haare) liegen lassen, Hinaufstrich heben.

Ich habe keineswegs die Absicht, alle oder auch nur die meisten Strichsituationen zu besprechen. Dies wäre auch mündlich ganz unmöglich. Man denke nur: Alle Verschiedenheiten der Haare, der Schwere, alle Verschiedenheiten von weit und nahe, Herunterstrich, Hinaufstrich, kombiniert mit allen Bewegungstempis und der Saiten etc.! Wollte ich so etwas Unfruchtbares unternehmen, wie das schriftliche Lehren des Geigenspiels, so wäre vielleicht noch an ein möglichstes Häufen der Beispiele zu denken. Doch liegt mir das fern. Ich will eine Methode angeben und sie möglichst knapp so weit erläutern, daß sie verstanden werden kann. Sie geht davon aus, daß durch die genaue Kenntnis der Grundbedingungen der technischen Vorgänge die Erlernung der Technik wesentlich erleichtert und sogar bis zu hohem Grade allgemein zugänglich wird. Den Sinn dieser Methode und ihren Gang habe ich am Strich auseinandergesetzt. Nur zur Erläuterung der Methode sollen noch spezielle Beispiele folgen, soweit es möglich ist, sie schriftlich zu behandeln.

Die Methode soll Arbeit und Zeit sparen. Es ist nicht selbstverständlich, daß dies unter allen Umständen wünschenswert ist. Es hat sicherlich Zeiten mit hoher Kunstentwicklung gegeben ohne Lehren und Lernen in unserem heutigen Sinne. Die starken Begabungen mußten sich das für jede Kunstleistung unerläßliche Lernen oft in der abenteuerlichsten Art und unter Überwindung großer Schwierigkeiten holen. Es ist zweifellos, daß der enorme Einsatz, den das geniale Individuum hier tätigen mußte, sehr viel zur Vertiefung seiner Leistung beigetragen hat. Allein Zeiten lassen sich nicht künstlich schaffen. Gibt es einmal Volks-, Mittel- und Hochschulen, so ist die Methode der Analphabeten nicht mehr möglich, selbst wenn man sie für so wertvoll hielte wie ich dies tue. Wird einmal so wie jetzt gelehrt, so soll alles daran gesetzt werden, daß es gut gemacht wird. Und hiezu möchte ich gern meinen Teil beitragen.

Eine Methode, die sich fähig erklärt, die Technik leichter zugänglich zu machen, fördert hiedurch auch den Dilettantismus. Diese Konsequenz nehme ich ruhig auf mich und schätze sie sogar als einen Vorteil. In jungen Jahren antwortete ich auf die oft gestellte Frage, ob man jemanden Musik lernen lassen soll, wenn auch nur als Liebhaberei: »Nur wenn er Talent hat«. Meine Ansicht hat sich im Laufe des Lebens sehr gewan-

delt. Ich habe den falschen Standpunk dem Dilettantismus gegenüber, ihn als Kunst zu nehmen und Talent zu fordern, korrigiert. In der Kunst hat der Dilettantismus keinen Platz, aber im Leben hat er ihn. Stellt man ihn an die Stelle, die ihm zukommt, so muß man ihm seinen Wert zuerkennen. Ein wesentlicher Zug des Strebens nach wirklicher Bildung ist das Verlangen, dem Wertvollen, was der Menschengeist hervorgebracht hat, nicht blind gegenüber zu stehen, sondern so viel wie möglich sich davon anzueignen und sein Leben damit zu bereichern. Zum Wertvollsten des Wertvollen gehören die Künste. Ich weiß nicht, wie es bei anderen Künsten bestellt ist, von der Musik weiß ich es aber genau, daß man ihr ganz anders nahe kommen kann, wenn man sich in ihr betätigt, als wenn man bloß vom Zuhören lebt. Wer, wenn auch noch so bescheiden, das Mitgeigen in einem Streichquartett erlebt hat, weiß was das heißt. Lehnen wir die hohlen Naturen, die sich bei den Dilettanten wie überall finden, die Künstler posieren, ab, so bleibt eine große Gemeinde begeisterter und treuer Anhänger der Musik. So verschieden diese auch persönlich sein mögen, darin stimmen sie überein, sich von Musik zu holen, so viel ihnen nur zugänglich ist. Die Musik dankt ihnen in der reichsten Weise und schenkt ihnen unsere ganze Kammermusik. Hier betätigen sie

sich so gut oder so schlecht es geht. Die Intimität zeitigt eine Fülle tiefster Eindrücke. Die Welt wäre wesentlich ärmer, wenn dies alles nicht existierte. Frägt man mich jetzt, ob jemand als Liebhaber Musik lernen solle, so antworte ich immer mit ja. Hier steht gar keine Talentfrage, die steht nur beim Künstler. Musik soll jeder lernen, mit oder ohne Talent, nicht um künstlerische Leistungen zu geben, sondern weil Musik so schön ist. Wie weit einer kommt, ist sicherlich nicht gleichgültig, aber doch nicht ausschlaggebend. Je weiter, umso besser, und mit Talent, um so erfreulicher; aber auch das wenigste ist weitaus mehr als nichts. Kann man nun denjenigen, die nicht die Möglichkeit haben, täglich vierundzwanzig Stunden zu üben, etwas Vernünftiges leichter zugänglich machen, so halte ich das für wünschenswert.

Studien. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß, je langsamer ein Strich läuft, er um so leichter einem Fehler ausgesetzt ist. Die geringste Schwankung am Berührungspunkt und im Druck wird bei sehr langsamem Strich sofort im Ton bemerkbar und kein Fehler kann unerkannt bleiben. Die rascher laufenden Striche, die allmählich in Schwung und Streifen übergehen, und nicht mehr an den Punkt gebunden sind, vertragen ziemliche Schwankungen in ihren Elementen, ohne Schaden zu leiden. Der langsame Strich verträgt gar keine,

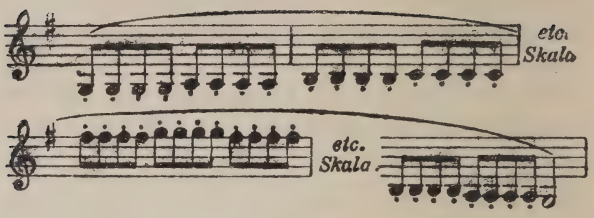
bei ihm muß alles ganz genau sein. Diese große Empfindlichkeit des langsamen Striches macht ihn zu einer eminenten Strichübung überhaupt. Da Schwung und Streifen hier vollständig ausgeschaltet sind, so muß der Griff an der Stange alles ganz exakt leisten, den Punkt an der Saite genau treffen und festhalten, die Neigung der Stange und den Druck in jedem Moment, der Situation entsprechend, fehlerlos bestimmen. Dies steigert natürlich seine Fühlsamkeit aufs höchste. Können die Beobachtung und der Griff dies leisten, so sind sie auch allem anderen gewachsen. Hiebei genügt es aber nicht, daß bloß die Klangfehler vermieden werden und überall ein annehmbarer Ton entsteht. Vielmehr wird noch die Forderung gestellt, daß die Saite, wo immer sie auch langsam gestrichen wird, alles hergibt, was sie zu geben hat. Um zu entscheiden, ob dieser Forderung Genüge geleistet ist, muß man natürlich sein Instrument genau kennen. Durch sorgfältiges Probieren an verschiedenen Punkten und mit verschiedenen Neigungen kommt man bald aufs Richtige. Und eben dieses Probieren schärft das Beobachten und entwickelt die Anpassungsfähigkeit des Griffes, seine Schmiegsamkeit und Kraft. Ist dieser Forderung Genüge geleistet, so entsteht damit auch das gute Ansprechen der Saite. Das gute Ansprechen ist somit auch ein Kriterium des Striches. Doch ist es nötig, seine Richtigkeit am

Ton zu erkennen. Die linke Hand hat variable Aufgaben, bei denen ihr das Ansprechen nicht gleich wichtig ist, der Ton dagegen ist stets der gleiche hohe Maßstab.

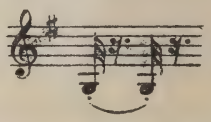
Die außerordentlich geschärfte Beobachtungsfähigkeit, die sich am zielbewußten Studium des langsamen Striches entwickelt, verhütet auch das Entstehen unbemerkter Fehler. Es sind das Fehler, die zunächst keine widerwärtigen Klangmängel hervorrufen, daher oft unerkannt und unbehoben bleiben und jeden wirklichen Fortschritt verhindern. Einen derartigen Fehler bilden die überflüssigen Bewegungen bei manchem Saitenwechsel in einem Strich. Da rascherlaufende Striche auf einer Saite nicht genau an den Berührungspunkt gebunden sind, so sind sie es auch nicht beim Legatoübergang auf eine neue Saite. Kleinere Schwankungen machen nichts aus, der führende Griff kann sich bis zu einem gewissen Grad gehen lassen und im selben Maße schaden auch überflüssige Bewegungen nicht. Die langsamen Striche dagegen und das Stakkato sind an den Berührungspunkt gebunden. Der Übergang von einer Saite auf die andere in einem Strich, sei es langes Legato oder Stakkato, muß so ausgeführt werden, daß die neue Saite sofort auch an ihrem richtigen Berührungspunkt erfaßt wird. Der Weg, den die Haare von einer Saite auf die andere machen, muß der kürzeste sein. Hier darf

nicht die geringste Schwankung stattfinden. Der Griff muß ganz exakt arbeiten. Die kleinste überflüssige Bewegung kann alles verderben. Es kommt häufig vor, daß unfertige Geiger diesen Unterschied meist aus Unkenntnis unbeachtet lassen. Mit der Sorglosigkeit der rascheren Striche führen sie auch die Saitenwechsel der langsamen aus. Die Folge hievon ist Kleinheit des Tones. Diejenigen, denen dies kein widerwärtiger Klangfehler ist, nehmen ihn gleichmütig hin und glauben es sei alles in Ordnung. Kommen sie aber mit dem Fehler zum Stakkato, welches ohne präzisesten Saitenwechsel ganz unmöglich ist, so ist die zerstörende Wirkung so drastisch, daß sie unerträglich wird. Hier merken sie schon, daß etwas nicht in Ordnung ist, leider wissen sie aber nicht, daß es ein und derselbe Fehler ist, der beide so verschiedene Folgen zeitigte. Es heißt allemal: »Ich habe einen guten Strich, nur das Stakkato geht nicht. Dazu gehört offenbar eine besondere Veranlagung (angeboren)!« Dies ist unrichtig. Der Fehler sitzt überall im Strich. Ein fehlerloser Strich hat kein Hindernis im Stakkato. Bei aller Verschiedenartigkeit der Störungen, die der Fehler verursacht, in einem bleibt er sich gleich: Ein wirkliches Beherrschen der Technik macht er unmöglich. Das sorgfältige Studium des langsamen Striches verhütet, wie gesagt, das Entstehen derartiger Fehler.

1. Studie.



Die Studie verlangt, daß jeder Ton mit dem denkbar kürzesten Strich angespielt wird, der überhaupt möglich ist. Etwa



und nur mit so geringem Druck als für die Reibung unumgänglich nötig ist. Die erzeugten minimal kurzen Töne sollen leise und gänzlich schlackenlos, das heißt, ohne jedes Nebengeräusch klar klingend sein. Der Strich soll beim Frosch beginnen und über die ganze Länge der Haare bis zur Spitze geführt werden und von da wieder zum Frosch. Da die Striche minimal kurz sein sollen, so kommen natürlich sehr viele Töne auf einen Strich. Wie viele, bleibt ganz dem Belieben überlassen, da es sich um eine Studie und nicht um eine bestimmte Stakkatofigur handelt. Man kann daher bei jedem beliebigen Ton der Skala,

bei dem man an der Spitze oder am Frosch angelangt ist, Strich wechseln, wie es sich eben durch den zufälligen Verlauf der Übung ergibt, die einmal besser, ein andermal minder gelingt.

Zur Ausführung: Der Griff an der Stange wird so gestellt, daß er ohne überbogenes Handgelenk, die Haare an den Punkt der Saite, wo er probieren will, bequem ansetzen kann. Hiezu ist die richtige Einstellung des Ober- und Unterarmes nötig. Hierauf wird die Stange seitlich gelegt und die Randhaare am Frosch an die Saite gesetzt. Nun soll der Strich beginnen. Vorher muß bei diesem Anfang am Frosch noch einiges erklärt werden. Die druckbemessenden Finger an der Stange sind wie man weiß, der über dem Daumenstützpunkt übergreifende Erste und Zweite. Da die Überhängedruckwirkung am Frosch die größte und für unseren feinen Ansatz zu groß ist, so ist vor allem klar, daß diese Finger nicht drücken dürfen. Das bloße Nichtdrücken genügt aber nicht, es müßte die Überhängedruckwirkung vermindert oder aufgehoben werden. Das können aber diese Finger, die vor dem Daumenstützpunkt liegen, nicht, da sie die Stange nicht heben können. Dagegen können dies die anderen zwei, die hinter dem Daumenstützpunkt liegen und namentlich der Vierte, der etwas weiter von ihm entfernt ist. Drückt er auf die Stange, so hebt er damit den ganzen Teil der Stange, der vor

dem Daumenstützpunkt liegt, und kann auf diese Weise die ganze Überhängewirkung aufheben oder durch abgestuftes Drücken so viel von ihr bestehen lassen als man will. Denkt man sich den Druck des Vierten so bemessen, daß er der überhängenden Stange das Gleichgewicht hält, so kann der Griff die Randhaare nach eigener Wahl mit dem Druck an die Saite setzen, den unsere Studie verlangt. Setzt der Strich sich in Bewegung, so muß der Vierte seinen Gegendruck der Abnahme der Überhängewirkung anpassen und mit dem Verschwinden der letzteren hört auch der Druck des Vierten auf und die weitere Druckbemessung geht allein auf die vorderen Finger über. Der Übergang von dem Griff, wo der Vierte Druck bemißt, bis zu demjenigen, wo wieder der Erste und Zweite allein die Führer werden, gehört zu den feinsten Schwierigkeiten der Bogentechnik.

Unsere Studie will, dadurch, daß sie nach jedem minimalen Strich ein Stehenbleiben und wieder einen neuen minimalen Strich fordert, wobei die Pause beliebig lang gemacht werden kann, vor allem jedes lebhaftere Streichen verhüten und die konzentrierteste Aufmerksamkeit auf den Verlauf des Griffes beim Übergangsbalanzieren und den übrigen Stellen und auf den Berührungspunkt an der Saite lenken und da fesseln. Im allgemeinen, abgesehen von unserer

Studie, ist noch zu erwähnen: Je mehr Kraft vom Strich am Frosch gefordert wird, um so mehr läßt der Vierte das Überhängen wirken und um so früher kommen der Erste und Zweite in Aktion.

Die große Schwierigkeit dieses Griffüberganges zeigt sich sehr deutlich beim Herunterstakkato, wo die Unsicherheit im ersten Viertel des Bogens und das gewisse Zittern an einer Stelle die jedermann kennt, der sich um diese Strichart bemüht hat, auf Ungenauigkeiten beim Wechsel der Führung zurückzuführen ist.

Mangelhaft ausgebildete Geiger helfen sich über den schweren Anfang des langen Herunterstriches damit hinweg, daß sie im Beginn etwas lebhafter streichen. Da es sich hier um ein Balancieren handelt und dieses in lebhafter Bewegung viel leichter ist als in sehr langsamer, so verschwindet freilich die Schwierigkeit, aber mit ihr ist auch der lange Strich verschwunden. Denn ehe man aus der lebhaften Bewegung wieder in die sehr langsame zurückfinden kann, ist ein namhafter Teil des Bogens schon verbraucht, an eine lange Dauer mit Ton ist nicht mehr zu denken. Daher kommt es, daß den Leuten der Bogen meist beim langen Herunterstrich ausgeht; beim Hinaufstrich, wo infolge der großen Leichtigkeit der Spitze und der einheitlichen Druckbemessung durch Ersten und Zweiten ein beliebig langsames

Anfangen ganz leicht ist, tritt dies viel seltener ein. (Über den Schluß des Hinaufstrichs am Frosch später.)

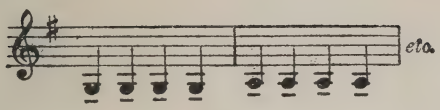
Zur Ausführung (rekapitulierend): Der Grift an der Stange wird so gestellt, daß er ohne überbogenes Handgelenk die Haare an den Punkt der Saite, wo er probieren will, bequem ansetzen kann. Hiezu ist die richtige Einstellung des ganzen Armes nötig. Hierauf wird die Stange seitlich gelegt und die Randhaare am Frosch ganz in die Nähe der Saite gebracht. Nun folgt das Suchen des richtigen Berührungspunktes. Da der Druck ganz gering sein soll, kann der Angriffspunkt sicherlich nicht auf ganz hartem Teil sein; da aber andererseits der Strich der denkbar kürzeste sein soll, fast nur wie eine Berührung, also das Entgegengesetzte vom Streifen, so kann er ebensowenig auf ganz weichem Teil sein. Hiemit ist der Raum, wo er zu suchen ist, wesentlich eingeengt. Man kann voraussetzen, daß er in der Mitte zwischen den zwei Extremstellen, zwischen Steg und Griffbrett, zu finden sein wird. Doch ist hier, wie bei allem, die individuelle Art, wie die Geige anspricht, auch zu berücksichtigen. Das Finden des Punktes ist mit einigem Probieren ganz leicht. Sein Suchen ist schon ein Teil der Studie. Nun folgt das Ausbalanzieren des Überhängens durch den Vierten und endlich Ansetzen mit einem minimalen Strich. Unsere Studie lenkt

die Aufmerksamkeit auf jeden kleinsten Teil des langsamen Striches. Durch die Pausen nach jedem minimalen Anstoß gibt sie die bequeme Möglichkeit für das Ausfeilen aller Einzelheiten und damit zur Erlernung seiner Technik. Am erzielten Klang wird seine Richtigkeit geprüft. Bei sorgfältiger ruhiger Beobachtung merkt man bald, ob der Punkt wo anders zu suchen, ob der Druck zu viel oder zu wenig und korrigiert dann entsprechend. Es ist gar nicht nötig, daß alles gleich gelingt. Das sorgfältige Probieren schärft die Beobachtungsfähigkeit, und dies ist der Hauptzweck der Übung. Nach kurzer Zeit wird man so vertraut mit den paar Situationen, auf die es hier ankommt, daß die Übung ganz leicht erscheint. Geht die Übung weiter und kommt man an andere Stellen des Bogens, wo die Haare weicher werden, wo die Stange näher liegt, wo sie leichter wird, in die Mitte, allmählig zur Spitze, so hat man nur die Konsequenzen aus der geänderten Situation zu ziehen. Wie dies geschieht, ist schon zur Genüge auseinandergesetzt. Es ist auch ganz leicht, denn beim Herunterstrich wird die Einstellung von Handgelenk und Arm immer bequemer, der Bogen läuft ins Leichte und die Druckbemessung wird immer weniger umständlich. Schwierig ist nur der Anfang des Herunterstriches und sein erster Verlauf, bis wieder die vorderen Finger führen, der auch bereits genügend erklärt ist.

Kommt der Strich zu einem Saitenwechsel, so ist wieder eine Situation, der die größte Sorgfalt zugewendet werden muß. Die Haare müssen während der Pause, ohne die geringste störende überflüssige Bewegung des Griffes, ohne die geringste Schwankung, so auf die neue Saite gelegt werden, daß sie genau auf derselben Stelle wie bei der vorigen, die neue Saite erfassen. Wobei man sehr acht geben muß, daß der Übergang nach den unmittelbaren Haaren und nicht nach der mittelbaren Stange bemessen wird, da es leicht vorkommen kann, daß bei aussetzender Aufmerksamkeit an Stellen, wo Haare und Stange weiter liegen, wohl die Stange der neuen Saite zugedreht wird, nicht aber die Haare.

Bei der Spitze angelangt, fängt die Übung mit dem Hinaufstrich an. Hierüber ist gar nichts neues zu sagen, die obere Hälfte ist ganz leicht. Bei der unteren Hälfte genaues Einstellen des Armes, damit der Griff zur Saite zu kann. Kommt man ins Gebiet der Überhängewirkung, so ist der Übergang der Druckbemessung vom Ersten und Zweiten auf den Vierten beim Hinaufstrich viel leichter, als beim Herunterstrich. Jetzt nähert sich der Griff dem Punkt, an dem er zu arbeiten hat, das ist leichter, als umgekehrt. Überdies läuft der Strich ins Schwere, und dem Schweren zu ist das Balancieren, worauf es hier ankommt, auch leichter.

2. Studie.



Die Studie verlangt das mäßig langsame Streichen jedes Viertels zuerst beim Frosch etwa mit einem Viertel des Bogens mit starkem Ton. Das unmittelbare pausenlose Anschließen jedes Striches an den anderen. Dies nennt man die Verbindung der Striche. Dieselbe Aufgabe soll in der Mitte und an der Spitze ausgeführt werden.

Ausführung am Frosch: Einstellen des Armes für den Griff. Der Griff das nächste an der Saite. Seitlichlegen der Stange. Das seitliche Übergreifen der Finger mit festerem Griff an der Stange für kombinierten Druck, senkrecht und gegen den Steg. Für diesen kombinierten Druck bei starkem Ton muß der Griff die Stange fester fassen, sonst fiele die Stange um und würde den Druck nicht mittelst der Haare auf die Saite übertragen können. Da wir bei sehr mäßig bewegtem Strich starken Ton haben wollen, müssen wir namhaften Druck anwenden, folglich den Berührungspunkt auf hartem Teil der Saite suchen: zwischen Steg und Griffbrett in der dem Steg benachbarten Hälfte.

Über den Beginn eines stark drückenden langsamen Striches ist zu bemerken: die Haare dürfen nicht vor Beginn des Striches auf die Saite

gedrückt und so angedrückt in Bewegung gesetzt werden. Das gibt immer einen »Scheerer«. Vielmehr muß der Griff den Bogen in der richtigen Stellung für den kombinierten Druck in der Nähe der Saite bereit halten und die Haare in, wenn auch noch so langsamer, Bewegung an die Saite drücken.

Ist der Punkt an der Saite gefunden und setzt der Strich sich in Bewegung, so steht zunächst die Aufgabe, den Druck der Haare gleich zu erhalten. Zum Druck kann meist die ganze Überhängewirkung verwendet werden, namentlich auf den tieferen Saiten, die mehr vertragen. Da sie rasch abnimmt und Druck nötig ist, so kommen der Erste und Zweite sehr bald in Tätigkeit. Weiters ist zu beachten: beim Herunterstrich sind die außerhalb des Berührungspunktes liegenden Haare an diesen herzuziehen; beim Hinaufstrich sind die zwischen Berührungspunkt und Griff liegenden Haare auf diesen hinzustoßen. Ich meine das nur in dem Sinne, daß die Aufmerksamkeit einmal auf die äußeren, dann auf die inneren Haare gerichtet sein muß, um sie genau auf ihren Punkt hinzuführen. (Tirer und pousser sind sehr charakteristische Bezeichnungen, sind aber durch unsere viel genauere Untersuchung überholt.) Die Strichverbindung bei langsam laufenden Strichen, wie hier, muß der Griff so ausführen, daß er beim Umkehren auch die kleinste überflüssige Bewegung

vermeidet, damit die Haare in der neuen Strichrichtung wieder genau an dem Punkt sitzen, an dem sie im letzten Moment des vorhergehenden Striches waren. Ich mache hier besonders darauf aufmerksam, daß die Ausführung dieses sorgfältigen ruhigen Umkehrens ganz durch den Griff zu leisten ist. Das Handgelenk muß sich restlos anpassen und darf nicht die geringste selbständige Bewegung machen, die die Haare leicht von ihrer richtigen Stelle verreißen kann. (Ein größeres Ausholen des Griffes, wobei das Handgelenk mittun muß, ist nur bei der Verbindung des rasch laufenden Striches nötig.) Am Frosch ist die Verbindung der Striche schwerer als in den anderen Teilen des Bogens. Hier ist das schwere Einstellen des Armes; und es muß tadellos sein, damit der Griff mit den Haaren so frei und ungehemmt arbeiten kann, wie es das ruhige Umkehren des langsamen Striches verlangt. Die Verbindung vom Herunterstrich zum Hinaufstrich, die nicht mehr in der Nähe des Frosches ist, hat schon eine leichtere Einstellung und wird nur vom Ersten und Zweiten geführt, was auch leichter ist. — Ausführung in der Mitte. Glaubt man die Studie beim Frosch mit gutem Erfolg durchgeführt zu haben, so zieht man den letzten Herunterstrich bis über die Mitte und geht jetzt ans Ausarbeiten desselben Striches, etwa im mittleren Drittel oder Viertel

des Bogens, das heißt, von unter der Mitte bis über die Mitte und wieder zurück. Das Einstellen des Armes muß natürlich hier auch richtig sein, ist aber schon so leicht, daß kaum mehr an einen Fehler zu denken ist. Die Stange liegt ganz nahe an den Haaren. Ihre Neigung kann nicht mehr so weit seitlich sein, wie beim Frosch, sonst würde sie die Saite mit dem Holz berühren. Mindestens so weit muß sie steil gestellt werden, daß sie über die Haare zu liegen kommt, die sie nun direkt an die Saite drückt. In diesem Druck fehlt die Kombination mit der Steifheit der Haare. Stange und Haare arbeiten nicht mehr wie zwei verschiedene Teile des Bogens, sondern wie ein Ungeteiltes, das drückt. Durch den Wegfall der Kombination mit den Haaren vereinfacht sich die Arbeit des Griffes sehr. So viel Druck der Erste und Zweite auf die Stange legt, so viel kommt auch auf die Saite. Etwas Abstufung läßt sich erzielen, indem die Stange, soweit dies ohne ihre Stellung über den Haaren zu ändern möglich ist, etwas seitlicher oder steiler gestellt wird, wodurch auch dieser Druck entsprechend weniger oder mehr ausgibt. Der Druck wird so bemessen, daß der Ton dieselbe Stärke hat, wie am Frosch. Auch hier werden beim Herunterstrich die äußeren Haare an den Berührungspunkt gezogen, beim Hinaufstrich die inneren Haare auf ihn hingestoßen. Die Strich-

verbindung braucht die nötige Aufmerksamkeit, ist aber, aus bereits erklärten Gründen, viel leichter. — Ausführung an der Spitze. Nach Beendigung der Studie in der Mitte zieht man den letzten Herunterstrich bis zur Spitze, und hat hier die Aufgabe zu lösen. Das Einstellen des Armes ist ganz leicht. Dagegen macht es manchmal Schwierigkeiten, den Griff so zu stellen, daß er das Vorderste, am meisten zur Saite Gekehrte ist. Für Geiger mit langem Arm ist es leicht, den Griff gegen die Saite vorzuschieben, und hiedurch bedingt, das Handgelenk so hoch zu stellen, wie in den anderen Teilen des Bogens. Geigern mit kürzerem Arm fällt dies schwer. Es macht aber nichts aus, wenn das Gelenk an der Spitze etwas tiefer steht als sonst. Es darf nur nicht so stark eingebogen sein, daß es tiefer steht, als der Griff. Hiedurch käme es näher an die Saite als der Griff und letzterer würde die Führung verlieren. Der so reduzierten, aber vollständig genügenden Anforderung können auch kürzere Arme entsprechen. Die Stange liegt weit von den steifen Haaren, darnach ist die Neigung für den kombinierten Druck zu suchen. Da die Druckwirkung des Bogens an der Spitze die geringste ist, so muß der Erste und Zweite hier mehr Kraft anwenden, um so viel Ton zu erzielen, wie an anderen Stellen. Die äußeren Haare herziehen, die inneren

hinstoßen, wie früher. Die Strichverbindung, sorgfältig und ruhig, ist hier am leichtesten.

Die erste Studie hat den langsamen Strich in seine kleinsten Teile aufgelöst und jedes technische Detail mit großer Genauigkeit beobachtet und ausgeführt. Mit den Erfahrungen und der erlangten Fühlsamkeit des Griffes ausgerüstet, hat die zweite Studie die drei charakteristischen Teile des langsamen starken Striches und die Strichverbindungen durchgearbeitet. Zum vorhergehenden ist die Kraft des Griffes hinzugekommen. Somit sind alle Elemente des langsamen starken Striches bewältigt. Man braucht nur die drei charakteristischen Teile: Frosch, Mitte, Spitze, ohne Unterbrechung aneinanderzufügen und bei Spitze und Frosch die Verbindungen durchzuführen und der langsame starke Strich ist gemacht. Es ist nicht nötig, die kleinen Zwischenräume zwischen den drei Teilen besonders zu besprechen. Sie werden genau so behandelt, wie alles Übrige, und wer Frosch, Mitte und Spitze kann, kann auch das Inzwischenliegende. Langsame Striche mit weniger Ton oder ganz piano sind gar keine Schwierigkeit für denjenigen, der sie mit Ton beherrscht. Der Ton wird schwächer durch stärkeres Neigen der Stange und entsprechend vermindertem Druck. Das erstere ist keine Schwierigkeit und das letztere im langsamen Strich eine kolossale Erleichterung. Nur

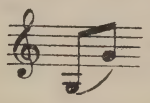
beim Frosch muß die Überhängewirkung durch den Druck des Vierten sehr genau balanciert werden, damit nicht zu viel Druck kommt. Dies alles ist in der ersten Studie restlos enthalten. Man braucht nur in dem Tempo, in dem die minimalen Striche gemacht werden, den Strich ohne Unterbrechung fortzuziehen und der sehr langsame klar klingende leise Strich ist da. Es bleibt nur noch das Binden über die Saiten zu besprechen.

Saitenwechsel im langsamen Strich. 1. So wie der Griff beim Übergang von einem langsamen Strich in den anderen mit der größten Sorgfalt jede störende überflüssige Bewegung vermeiden muß, damit die Haare im neuen Strich genau wieder auf den Punkt kommen, auf dem sie im letzten Moment des vorhergehenden Striches waren, und nicht von ihm verschoben werden, ebenso muß der Griff beim Legatoübergang von einer Saite auf die andere im langsamen Strich jede störende überflüssige Bewegung vermeiden, damit die Haare an derselben Stelle auf die neue Saite kommen, an der sie auf der vorhergehenden waren und den neuen Punkt auf dem kürzesten Weg erreichen.

Bei liegenbleibenden Haaren legt der Griff beim Übergang von einer Saite auf die andere einen Weg zurück, der angenähert ein kleineres oder größeres Stück eines Kreisbogens ist. Je

näher der Griff am Berührungspunkt ist, um so kleiner ist dieses Stück Kreisbogen, je weiter vom Berührungspunkt um so größer. Am Frosch macht also der Griff den kleinsten Weg beim Saitenwechsel, bei der Spitze den größten. (Erreichen die Haare die neue Saite ohne jede Verschiebung, so war der Weg, den der Griff gemacht hat, der richtige, und war kürzer als alle anderen unrichtigen an derselben Stelle, bei denen irgend eine Verschiebung stattfand; dies faßt der Ausdruck »kürzester Weg« zusammen). Je kleiner das Kreisbogenstück, das der Griff beim Übergang zurücklegen muß, um so leichter wird er den kürzesten Weg finden. Am Frosch ist also in dieser Hinsicht der Übergang am leichtesten. Je größer das Kreisbogenstück ist, das der Griff zurücklegen muß, um so mehr Gelegenheit durch Verschieben vom kürzesten Weg abzuweichen. Bei der Spitze ist also der Übergang in dieser Beziehung am schwersten.

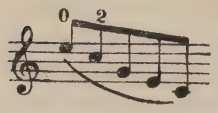
2. Geht eine Bindung von einer tieferen Saite auf eine höhere, so macht der Griff eine Abwärtsbewegung, während er die Haare an die Saite drückt, und umgekehrt: geht die Bindung von der höheren auf die tiefere Saite, so macht er eine Aufwärtsbewegung während des Druckes. Da der Druck auf die Saite nach abwärts gerichtet ist, so ist im ersten Fall Druck und Bewegung gleichgerichtet, während im zweiten Fall Druck-

und Bewegungsrichtung entgegengesetzt sind. Bewegung und Druck in derselben Richtung ist natürlich das Leichtere, Bewegung und Druck in entgegengesetzter Richtung das Schwerere. In den mannigfaltigen Figuren, die sich musikalisch ergeben, sind diese Saitenwechsel-Situationen verschieden kombiniert. Nehmen wir zum Beispiel aus irgend einer beliebigen Legatofigur zwei beliebige aufeinander folgende Töne auf einer tieferen und höheren Saite heraus, etwa 

der Einfachheit wegen vorlaufig mit dem Herunterstrich, so ist am Frosch Druck- und Bewegungsrichtung gleich und der Weg klein, also beides leicht. In der Mitte ist Druck- und Bewegungsrichtung ebenfalls gleich, der Weg ist größer. Ein Element ist leicht, das andere minder leicht. An der Spitze Druck- und Bewegungsrichtung wieder gleich, der Weg weit. Ein Element leicht, eines schwer. Nehmen wir aus irgend einer Figur die umgekehrten Töne heraus, zuerst die höhere, dann die tiefere Saite, wieder mit dem Herunterstrich, so ist am Frosch Druck- und Bewegungsrichtung entgegengesetzt, der Weg nahe. Ein Element schwer, eines leicht. In der Mitte Druck- und Bewegungsrichtung entgegengesetzt, der Weg weiter. Ein

Element schwer, eines minder leicht. An der Spitze Druck- und Bewegungsrichtung entgegengesetzt, der Weg weit. Beide Elemente schwer.

Die technische Ausführung ist in den beiden vorhergehenden Studien genügend erläutert. Selbstverständlich muß auf den weiten Weg mehr Sorgfalt verwendet werden; und ganz besondere Sorgfalt, wenn weiter Weg mit entgegengesetzter Druck- und Bewegungsrichtung kombiniert ist, wie bei den Bindungen von höheren auf tiefere Saiten an der Spitze. Geht so eine Bindung zum Beispiel mit dem Herunterstrich in der oberen Bogenhälfte von der *E* über alle Saiten bis auf die *G*



so muß der Griff einen sehr großen Weg zurücklegen, immerfort aufwärts während des Druckes. Damit hiebei der kombinierte Druck mit der richtigen Neigung der Stange ununterbrochen frei bemessen werden kann, muß der Griff mitsamt dem über ihm stehenden Handgelenk während des Weges gemeinsam gehoben werden und nicht etwa der Griff allein gehoben und das Handgelenk zurückbleiben. Dieser letztere Fehler wird häufig gemacht; Ober- und Unterarm gehen nicht genügend mit beim Heben und ziehen das Handgelenk zurück. Die Einstellung des Armes für den Griff ist falsch. Bleibt das Handgelenk zurück, so läßt sich die Neigung der Stange nach auswärts nicht

mehr gut ausführen, ja bei starkem Zurückbleiben des Handgelenkes wird sogar die Stange einwärts gedreht und die ganze Tonbildung ist ruiniert. Bei dieser Kombination ist es also notwendig, auf die tadellose Einstellung des ganzen Armes besonders zu achten. Nebenbei will ich hier auf einen häufig vorkommenden Beobachtungsfehler aufmerksam machen, der mit Technik nur indirekt zusammenhängt, aber doch vielfach im Studium stört. Es gibt viele mehr oder minder ausgedehnte musikalische Figuren, die sich vollständig identisch wiederholen. Sehr häufig in Fingerübungen, Etüden etc. Sie werden, weil ihr Notenbild gleich ist, auch für technisch gleich genommen, sind es aber bogentechnisch aus dem Grunde nicht, weil sie einmal mit dem Herunterstrich und dann mit dem Hinaufstrich gespielt werden. Das Übersehen dieser Verschiedenheit kommt natürlich in der ganzen Strichtechnik vor, ist aber besonders häufig und charakteristisch bei Legatofiguren.

Die zwei Takte sind der Schrift nach identisch Wer nicht bemerkt, daß sie technisch grundverschieden sind, kann sie natürlich nicht gut herausbringen. Der erste Takt hat die Übergänge

von der tieferen auf die höhere Saite in der Nähe des Frosches, und die Übergänge von den höheren Saiten auf die tieferen in der Nähe der Spitze. Der zweite Takt hat die Übergänge von tief auf hoch bei der Spitze, und von hoch auf tief am Frosch. Im ersten Takt ist anfangs Druck- und Bewegungsrichtung gleich und der Weg nahe, und am Schluß Druck- und Bewegungsrichtung entgegengesetzt und der Weg weit. Im zweiten Takt ist anfangs Druck- und Bewegungsrichtung gleich und der Weg weit, und am Schluß Druck- und Bewegungsrichtung entgegengesetzt und der Weg nahe.

		Anfang	Schluß
Schematisch:	der erste Takt:	leicht—leicht	schwer—schwer
	der zweite Takt:	leicht—schwer	schwer—leicht

Es ist begreiflich, daß, wenn dies übersehen wird, da das Notenbild identisch ist, das Erlernen mehr dem Zufall ausgesetzt ist.

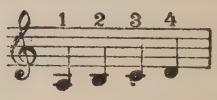
Hiemit ist alles, was im langsamen Strich vorgeht, besprochen. Überblickt man das ganze und bemerkt, daß zu den Kombinationen beim Saitenwechsel, den verschiedenen Weglängen mit gleich- oder ungleichgerichteten Drucken und Bewegungen, noch die Kombinationen der Wirkung der verschiedenen Steifheit der Haare, der verschiedenen Druckwirkung entlang der Stange, der Verschiedenheit von Herunterstrich, der ins Leichte läuft und Hinaufstrich, der ins Schwere läuft, hinzukommen, so wird man mir beipflichten, wenn ich den

langen Strich einen reichen und interessanten Vorgang genannt habe. Er ist in seinen Möglichkeiten unerschöpflich und so kontinuierlich lebendig, daß das geringste Aussetzen der Werbekraft des Spielers um den Ton ihn sofort tot macht. Er enthält die feinsten Vorgänge der Bogentechnik und wer ihn wirklich beherrscht, dem sind die paar »effektvollen« und »schweren« Stricharten, wie Stakkato, Spikkato und aufgeworfener Bogen, gar keine Schwierigkeit. Seine elementare Wichtigkeit wurde stets erkannt. Kreutzer widmet die erste Etude seines genialen Studienwerkes dem langen Strich. Die Geiger sprechen viel von der geheimnisvollen, wunderbaren Wirkung des Studiums langer Töne auf den Strich. Mit Recht. Die Wirkung ist wunderbar. Ich hoffe, sie hat jetzt das Geheimnisvolle verloren.

III. LINKE HAND

Der Normgriff.

Die linke Hand hat ihre Finger so an die Saite zu bringen, daß die Fingerspitzen mehr oder minder steil gestellt werden können, in allen Abstufungen bis zu gänzlichem Flachlegen. Bei letzterem berührt dann nicht mehr die Fingerspitze, sondern die innere Fläche des ersten Gliedes die Saite. Aus allen sich so ergebenden Stellungen hebe ich eine hervor, die insofern als eine Art Norm gelten kann, als man bei ihr die charakteristischen Eigentümlichkeiten der linken Hand besonders deutlich zeigen kann und auch die Richtung, in der die Beobachtung die für die Arbeit nötigen Stellungen von Finger und Hand zu suchen hat. Diese Stellung verlangt das skalenmäßige Aufsetzen aller vier Finger



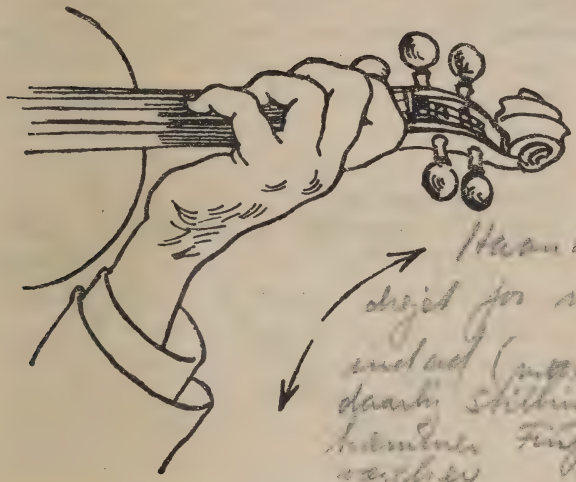
mit tunlichst steilgestellter Fingerspitze auf der *G*-Saite in der ersten Lage, das Liegenbleiben aller vier, und fordert das möglichst starke gleichzeitige Andrücken aller Fingerspitzen an die Saite. Die Finger sind nun nicht nur ungleich lang, sie sind auch in ungleicher Entfernung von

der Saite. Der Zweite ist der längste, der Erste und Dritte sind kürzer, und der Vierte der kürzeste. Der Erste ist, dadurch, daß er an seiner Wurzel mit dem Daumen den Hals hält, der nächste an der Saite; der Zweite, Dritte, immer weiter; der Vierte, der kürzeste, am weitesten. Anführen will ich noch, obwohl das erst später von Bedeutung wird: Der Erste ist durch das Halten mit dem Daumen in seinen Bewegungen am meisten gehemmt, fast immer in seiner eigentümlich gekrümmten Stellung, die anderen nach Maßgabe ihrer Entfernung vom Ersten, immer freier. Nun sollen die Finger, trotz dieser ungleichen Bedingungen, der Aufgabe genügend, auf der Saite untergebracht werden. Am einfachsten macht man das so: man stellt den Ersten, der ja wie erwähnt, nicht viel Wahl hat, vorläufig irgendwie auf den Ton *a* und nun kümmert man sich zuerst um den Finger, der die nachteiligste Lage hat, um den Vierten. Da er immer zu weit weg ist, dreht man die Hand mit dem Vierten so nahe zum Griffbrett, bis er den Ton *d'* nicht nur erreicht, sondern auch mit aufgestellter Fingerspitze drücken kann. Hiedurch dreht sich der Erste auf seiner Stelle ein wenig; da es aber für ihn, so nahe am Griffbrett, keine Stellung gibt, in der er nicht drücken kann, so hat man bereits zwei Finger geordnet. Diese zwei Finger sind die äußersten der Stellung, mit ihnen

ist sie schon fixiert. Bleibt nur noch übrig, die mittleren zwei einzureihen. Am Vierten und Ersten darf nichts geändert werden, daher müssen sich die mittleren einfach so weit krümmen, bis ihre Fingerspitze auf die entsprechenden Töne aufgestellt ist, was immer leicht möglich ist. Diese etwas umständliche Erläuterung des Aufsetzens der Finger ist unerläßlich. Ihr einfacher Sinn ist: Ein kürzerer Finger kann nicht länger gemacht werden, daher müssen sich die Hand und die längeren Finger so einrichten, daß sie den kürzeren nicht nur nicht stören, sondern ihm seine Arbeit ganz leicht machen. Man scheut sich beinahe eine so platte Selbstverständlichkeit auszusprechen. Und doch macht die Unkenntnis dieser «Kleinigkeit» bei denen, die nicht unbewußt das richtige finden, das ganze Spiel unsicher und jeden Fortschritt unmöglich. Und sie war die Ursache oft jahrelanger, schwerer, ja tragischer Gedrücktheit bei manchen sehr talentierten und strebsamen Geigern, die ich kennen lernte.

Stellung der Hand beim Norm-Griff, die »gute Handhaltung.« Beim Ordnen der Finger an der Saite im Sinne der ungehinderten gleichzeitigen Druckmöglichkeit aller, ist vorläufig die Stellung der übrigen Hand, bis auf das Annähern des Vierten, ganz unbestimmt gelassen. Ich nehme also an, sie ist in irgendeiner zufälligen lässigen Stellung, eventuell sogar mit eingebogenem Hand-

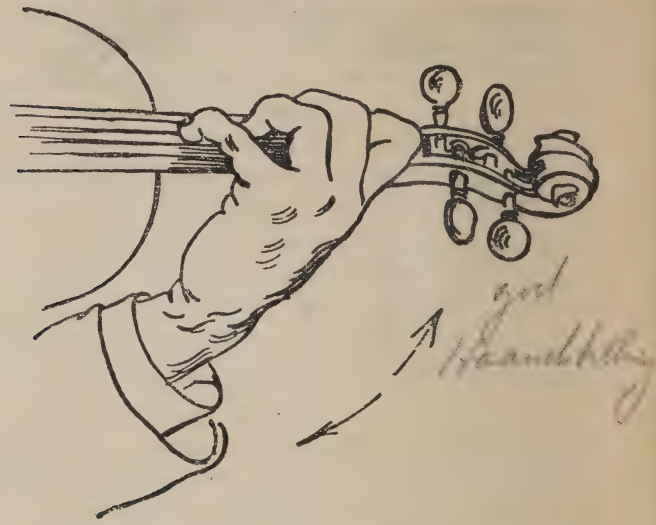
gelenk, die innere Handfläche ganz in der Nähe des Halses.*



Auch in letzterer Stellung lassen sich die Finger mit einiger Kraft an die Saite drücken, die aber bald ihre Grenze hat. Verlangt man nun die größtmögliche Steigerung des Druckes, so muß die Hand hiezu ganz anders ausholen. Nennt man die Seite des Halses, wo der Daumen berührt, außen; die andere, wo die Wurzel des Ersten an ihm liegt, innen; so muß die Hand, die bisher zum großen Teil unterm Hals war, bei

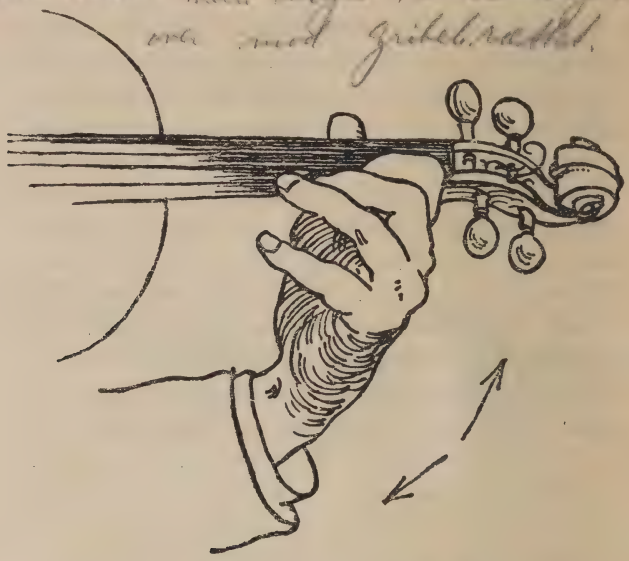
* Diese und die folgenden erläuternden Zeichnungen sind von meinem Freunde Maler A. F. Seligmann nach meiner Hand gemacht.

liegenbleibenden und drückenden Fingern eine Drehung nach innen machen, das Handgelenk ausbiegen und mit ihm höher gehen, um aus dieser Stellung die Finger mit voller Wucht noch mehr an die Saite zu drängen.

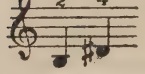


Man fühlt sofort die ausgiebige Wirkung des neuen Griffes. Es ist selbstverständlich, daß bei dieser Bewegung die Handfläche sich vom Hals entfernt und daß der Daumen und der ganze Arm an ihr teilnehmen. Der Griff, den ich hier abgeleitet habe, wird, äußerlich betrachtet, allgemein die »gute Handhaltung« genannt. Sehr mit Unrecht. Denn es gibt viele andere richtige Griffe, und die ihnen zu-

gehörigen Haltungen verdienen ebenso »gut« genannt zu werden. Das heißt, es gibt ebensoviele gute Haltungen als es richtige Griffe gibt. Dadurch, daß eine allein als »gute« erklärt wurde, ist eine reiche Quelle von Übeln entstanden. Durch das starre Festhalten an einer Haltung wird nicht nur vieles überhaupt unmöglich, es wird der Hand auch das unerläßliche Suchen der passenden Stellungen für andere Griffe abgeschnitten; sie verliert allmählich ihre Fühlsamkeit, damit die Möglichkeit der Verbesserung, manchmal für immer. Überdies gibt diese einzige »gute Handhaltung« noch Anlaß zu einem folgenschweren Mißverständnis. Mein abgeleiteter Griff verlangte das Ausbiegen des Handgelenkes und das damit verbundene Entfernen der Handfläche vom Hals mit der Bedingung, daß die Finger drückend an der Saite bleiben, und zum Zwecke der größten Vermehrung dieses Druckes. Wird die Bedingung und der Zweck nicht ausdrücklich erwähnt, so kann man mit Ausbiegen des Gelenkes und Entfernen der Handfläche eine äußerlich ähnliche Haltung herstellen, dabei aber die Finger nicht zum Griffbrett drängen, sondern von ihm wegziehen. Bei dieser Haltung steht der Erste an der Saite, der Zweite infolge seiner Nähe und Länge ungehemmt, der Dritte ist nur mehr in gestreckter Stellung an die Saite zu bringen und der Vierte erreicht die Saite überhaupt nicht. Siehe Zeichnung auf Seite 80.



Soll er doch greifen, so wird die Haltung immer wieder in Verlegenheit aufgegeben, die Hand macht eigentümliche Sprünge, um dem Finger zu helfen. DasGreifen des *dis* mit liegendem *h* auf der *G*-Saite



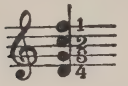
wird zum Wunder, noch mehr jede Streckung des Vierten, vom Jammer des Trillers mit dem Vierten und der Unmöglichkeit vieler Doppelgriffe nicht zu reden. Daß man so nicht geigen kann, ist klar. In dieser mißverständlichen Auffassung der Haltung lag die Ursache der schweren Hemmung talentierter Geiger, von der ich sprach. Es zeigt sich auch

hier das Irreführende und Unfruchtbare der Haltung. Erklärt man den Griff, so ist die Haltung mitgegeben. Zeigt man eine Haltung, so erfährt man über den Griff gar nichts und alles ist dem Zufall preisgegeben. Die Haltung ist auszuschalten, der Griff ist die lebendige Tätigkeit.

Leichte und schwere Orientierung. Der kurz gefaßte Sinn des Normgriffes war: die Finger müssen so gestellt sein, daß sie bei gleichzeitiger Verwendung sich gegenseitig nicht hindern, sondern fördern. Dabei standen die Finger auf einer Saite. Es ist nun zu untersuchen, wie der Griff sich gestaltet, wenn die Finger auf verschiedenen Saiten stehen. Ich nehme hiefür als Beispiel den verminderten Septakkord bei dem jeder Finger auf einer anderen Saite steht. Sieht man vom Ersten ab, für den es gleichgültig ist,

wo er hinzugreifen hat, da er immer an der Saite ist, so hat der Zweite am weitesten zu greifen, bis auf die *D*-Saite, der Dritte nur mehr auf die *A*, und der Vierte bloß auf die *E*. Man bemerkt sofort, daß diese Lage der Finger dem Verhältnis ihrer natürlichen Entfernung von der Saite entgegenkommt. Der Zweite kann leicht am weitesten greifen, da er am nächsten steht, der weitere Dritte braucht nur bis zum *A*, der weiteste Vierte bloß bis zur *E* zu greifen. Auch dem Längenverhältnis der Finger kommt die Lage entgegen. Vom Zweiten bis zum

Vierten nimmt die Länge der Finger ab, aber ebenso die Distanz, in die sie reichen sollen. Der Akkord ist sozusagen in die Hand geschrieben. Die Forderung, daß die Finger sich nicht hindern, erfüllt sich von selbst, und mit ganz wenig Probieren findet jeder den Griff wie es den Maßen seiner Hand entspricht. Man nennt diese Stellung die leichte Orientierung der Hand. Kehrt man diesen Griff vollständig um, indem man den Vierten auf die *G*, den Dritten auf die *D*, den Zweiten auf die *A* und den Ersten auf die *E*-Saite stellt, so entsteht natürlich im Gegensatz zum früheren ein schwieriger Griff, da den benachteiligten Fingern, dem Vierten und Dritten, die weitesten Stellen zugewiesen sind. Man nennt diese Stellung die schwere Orientierung der Hand. Einen so gebräuchlichen Akkord, wie ihn der vorhergehende Griff ergeben hat, bilden die Töne des jetzigen Griffes nicht:



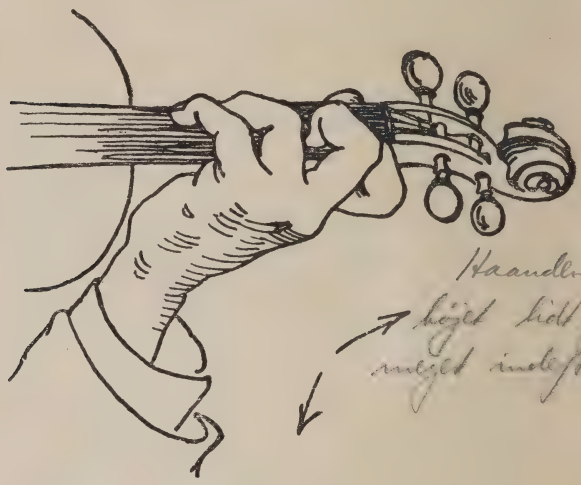
ist als Harmonie verschiedentlich ableitbar, doch erübrigt sich dies zu erläutern, da es sich hier ja nur um die Technik eines sehr charakteristischen Griffes handelt. Beispiele für beide Orientierungen gibts natürlich eine Menge, bei denen es sich, als bestimmend für die Technik, nur darum handelt, ob der Vierte auf seiner leichtesten oder schwersten Stelle steht; die anderen Finger können beliebig variieren; sie erleichtern oder erschweren

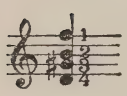
dadurch ein wenig den Griff, machen aber keine grundlegende Änderung in der Orientierung. Auch bleibt es sich natürlich gleich, ob die Griffe als Akkorde, als Arpeggios, oder als Läufe, bei denen die Finger liegenbleiben müssen, angespielt werden.

Zur Ausführung des Griffes der schweren Orientierung sei bemerkt: Der Arm wird einwärts gestellt, dies ermöglicht der Hand, auch ihre Viertefingerseite ganz ans Griffbrett zu bringen, und so wird der Vierte bequem auf seinen Ton auf der *G*-Saite gebracht mit festgedrückter, steilgestellter Spitze (mit flachergestellter Spitze würde er die *D*-Saite decken [berühren]). Hierauf werden die anderen Finger mit entsprechender Krümmung und starkem Druck auf ihren Saiten so untergebracht, daß sie den Vierten in seiner Lage nicht im mindesten behindern. In dieser Stellung ist es kleinen, mittleren, normalen Händen nicht möglich, das Handgelenk, wie beim Normgriff, auszubiegen, ohne die Finger von ihren gewonnenen Punkten wegzuzerren. Daher haben die meisten Griffe schwerer Orientierung ein ganz anderes Aussehen als die gute Handhaltung. (Siehe Zeichnung auf Seite 84.)

Die Vorteile sehr großer Hände bei dieser Orientierung ist überflüssig zu besprechen. Die Herstellung des schweren Griffes geschah natürlich wieder nach dem einfachen Gesichtspunkt von der unglei-

chen Länge und Lage der Finger, mit der zu rechnen ist. Unter diesem Gesichtspunkt muß die ganze

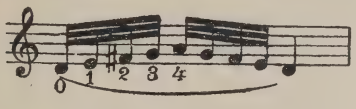




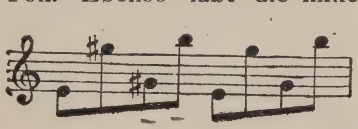
Griff aus Dont, Gradus ad Parnassum op. 35, Nr. 1, bei dem, wie bei vielen anderen, die Hand ganz anders gestellt ist, als bei der »guten Handhaltung«.

Arbeit der linken Hand betrachtet werden, nicht nur die paar Griffe, an denen ich ihn klarstellte. Die linke Hand drückt nämlich fast immer mehrere Finger zugleich, sei's auf einer, sei's auf mehreren Saiten, ohne Rücksicht darauf, ob alles Gegriffene klingt oder nicht klingt. Sie tut dies aus Gründen der Sicherheit des Griffes und um Bewegungen zu sparen. Da sie nun fast immer mit Griffen

mehrerer Finger arbeitet, muß sie auch immer die erläuterte Methodik anwenden. Beispielsweise beim ersten Achtel dieser Figur werden die Finger nacheinander

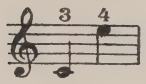


aufgesetzt, aber nicht aufgehoben, weil das Aufheben des vorhergehenden Fingers, während der nächste niederdrückt, die Kraft des letzteren beeinträchtigt, und sie beim zweiten Achtel nach rückwärts wieder hingestellt werden müßten. Da ihr Liegenbleiben nicht hindert, sondern die Kraft fördert, so hätte sie durch Aufheben zwei überflüssige Arbeiten gemacht und damit den schwersten Fehler in Bezug auf Schnelligkeit. Es drücken also am Beginn des zweiten Achtels alle vier und es klingt nur ein Ton. Ebenso läßt die linke Hand bei dieser Figur die Finger, wenn sie sie der Reihe nach hin-

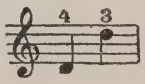


stellt, liegen, hebt im dritten Viertel bloß den Dritten und Vierten auf und setzt diese im vierten Viertel wieder hin, so daß mindestens im vierten und im achten Achtel wieder alle vier Finger zugleich drücken, während der Bogen jeden Ton einzeln Spikkato oder Martellato anspielt. Durch den Hinweis darauf, daß die linke Hand eigentlich fast immer mehrere Finger zugleich drückt, sei's

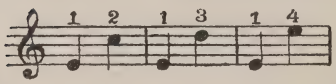
auf einer oder mehreren Saiten, ist ihre Arbeit, bis auf die Tätigkeit entlang der Saite, im Wesentlichen charakterisiert. Es ist ersichtlich, daß bei ihren hörbaren oder unhörbaren Griffen ununterbrochen Länge und Lage der Finger zu berücksichtigen sind, wobei schwere und leichte Orientierung immer mittun. Natürlich ist schwer und leicht nicht nur dann da, wenn alle vier Finger auf allen Saiten stehen. Dies war nur zur leichteren Erklärung vorausgesetzt. Auch bloß zwei Finger können schon in leichterer oder schwererer Stellung sein.



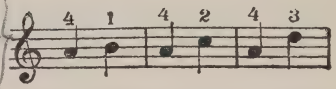
zum Beispiel ist die leichte,

umgekehrt 

die schwere.



Sext, Septime, Oktave sind leicht,



Sekunde, Terz, Quart sind schwer etc.

Die Hand muß also bei allen vorkommenden Griffen genau so vorgehen, wie bei denen, die ich analysierte. Das heißt, sie muß sich dem nachfolgenden Griff durch wechselnde Stellungen anpassen und ihn so immer möglich machen. Das richtige Stellen der Hand in Bezug auf die Lage der Finger ist eine allgemeine Forderung der Technik. Die drei Griffe, die ich zur Erläu-

terung auswählte: vier Finger auf der *G*, der weitesten Saite; vier Finger leicht, vier Finger schwer orientiert, enthalten die wichtigsten Gruppierungen der Finger. An ihnen zeigte ich, wie die Hand die passenden Stellungen findet. In derselben Weise paßt sich die Hand jeder beliebigen Reihenfolge von Griffen an.

In diesem Beispiel steht zuerst der Vierte auf *dis* auf der *G*-Saite mit dem nachfolgenden Zweiten und Ersten in schwerer Orientierung, gleichgültig, ob er eine Weile liegen bleibt oder nicht. Spätestens beim *h* auf der *A* Saite muß er aufgehoben werden und steht beim *h* auf der *E*-Saite zu den unmittelbar vorhergehenden Fingern in leichter, und zum Schluß auf dem *dis* zu den vorhergehenden Fingern wieder in schwerer Orientierung. Dementsprechend muß die Hand hiebei drei passende Stellungen einnehmen. Würde sie die Stellung, in der sie das hohe *h* greift, nicht rechtzeitig ändern, so könnte der Vierte auch nicht rechtzeitig auf die *G*-Saite gelangen. Der richtige Moment für die Änderungen darf nicht versäumt werden. Dies ergibt sich oft von selber. In unserem Beispiel ist das *h* auf der *A*-Saite der

Schlußton der schweren und zugleich der Anfang der leichten Orientierung. Während seiner Dauer läßt sich die Handstellung, beim Aufheben der übrigen Finger, bequem ändern. So selbstverständlich ergibt sich dies aber nicht immer und der Übergang von einer Stellung in die andere erfordert eine kurze Untersuchung.

Der Übergang von einer Handstellung in die andere muß oft sorgfältig eingeteilt werden. Dies geschieht nach dem Gesichtspunkt: Jeder Griff muß so endigen, daß der nächste angefügt werden kann. Für die Einteilung der notwendigen Änderung, die das Anfügen des nächsten Griffes erfordert, gibt es verschiedene Möglichkeiten. Bei manchen Griffen steht einem hiefür ihre ganze Dauer zur Verfügung, man hat die Wahl, die Änderung früher oder später zu machen. Bei anderen Griffen ist die Änderung nur am Schluß möglich. Beispiele erklären dies am besten. Während der ganzen Note *d* kann man den Dritten und die Hand in ganz beliebiger Stellung halten, den Finger gestreckt oder gekrümmt, das Handgelenk ein- oder ausgebogen, den Arm auch in beliebiger Stellung. Vor dem Eintritt des Akkordes muß man aber unbedingt den Finger krümmen, die Hand mit dem Vierten ans Griffbrett drängen, den Arm einwärtsstellen, um die schwere Orientierung des Akkord-

griffes herzustellen. Hier ist also Wahlmöglichkeit, man kann den zweiten Griff während der Dauer des ersten oder am Schluß vorbereiten.

Der erste Griff leichte Orientierung; der zweite schwere Orientierung. Der erste Griff läßt während seiner Dauer keine Änderung zu, um dem nächsten schweren entgegenzukommen. Der Übergang muß also am Schluß vorbereitet werden und zwar so: Beim ersten Griff müssen alle Finger tatsächlich nur liegen bleiben, bis das tiefere *cis* im zweiten Viertel abgespielt ist. Ich habe dies durch eine ausgezogene Linie bezeichnet. Von da ab hat Vierter und Zweiter nichts mehr zu tun, nur der Erste bleibt noch. Hebt man nun Vierten und Zweiten, unmittelbar nachdem sie ihre Arbeit beendet haben, auf, so kann man, da nur der Erste liegt, die Hand für die folgende schwere Orientierung zurechtdrehen, und zwar hat man hiefür die Zeit vom letzten *cis* über *e* und *a* bis zum *d* am Anfang des dritten Viertels. Ich habe dies durch eine gestrichelte Linie angedeutet. Dieser Zeitraum genügt, um die neue Stellung auch in lebhaftem Tempo bequem zu erreichen und den Vierten und Zweiten auf *d* und *fis* auf

den tiefen Saiten zu setzen. Während Vierter und Zweiter angespielt werden, hat wieder der Erste Zeit auf die höheren Saiten zu kommen. Bei rechtzeitigem Aufheben der betreffenden Finger kann die ganze verfügbare Zeit ausgenützt werden, und diese große Umänderung mit der größten Ruhe durchgeführt werden. Bei verspätetem Aufheben und Versäumen der Zeit wird der neue Griff fast unmöglich; jedenfalls, denn man kann nicht mit dem Vierten ohne Pause über alle vier Saiten vom hohen *cis* aufs tiefe *d* kommen, ist er nur in überstürzter Eile zu erreichen. Das rechtzeitige Aufheben der Finger wird häufig übersehen, und damit wird vieles schwer, ja unmöglich, was sonst leicht zu bewältigen ist. Das richtige Ausnützen der Zeit, ja das Schaffen der Zeit, für die Bewegungen der Hand spielt in der hohen Technik eine sehr große Rolle.

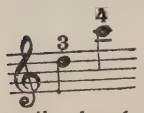
Ich will noch ein drittes Beispiel für den Übergang geben, und glaube damit dann die wesentlichen Situationen genügend beleuchtet zu haben.

Über den zweiten Griff werde ich ausführlich erst bei den größeren Streckungen sprechen. Für jetzt

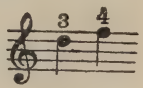
mag genügen: In diesem Fall muß sich die Wurzel des Ersten etwas vom Hals entfernen und heben, wodurch der Finger weniger gekrümmt, die Fingerspitze steiler gestellt und die *A*-Saite freigelegt wird; außerdem erleichtert dies dem Vierten die Streckung. — Der erste Griff leichte Orientierung. Der zweite Griff ist wohl nicht schwere Orientierung, aber ein vom ersten Griff mindestens so weit abweichender wie diese. Für den Übergang ist folgendes zu beachten. Sowie im ersten Beispiel der Finger den langen Ton in jeder beliebigen Stellung halten konnte, eventuell die ganze Zeit in der Stellung des nächsten Griffes, oder früher oder später in diese übergehend, so können in diesem Beispiel im ersten Griff alle drei Finger den ganzen Akkord in beliebigen Stellungen halten. Von der lässigsten Stellung mit eingebogenem Handgelenk und am Hals liegender Handfläche, bis zum ganz ausgebogenen Handgelenk, ja bis zur Stellung, die ich soeben als für den zweiten Griff nötig beschrieben habe. Dies ist deswegen möglich, weil der Vierte nicht beteiligt ist. Man hat also auch hier freie Wahl zwischen dem Vorbereiten während der Dauer des ersten Griffes oder am Schluß desselben. Das letztere muß dann natürlich nach der Methode des Zeitausnützens ausgeführt werden, wie sie im zweiten Beispiel angedeutet wurde, während der letzten zwei Töne des ersten Griffes und der

ersten zwei Töne des zweiten. Bei einer so großen Änderung, wie sie hier sein kann, ist die Vorbereitung während der Dauer offenbar die bequemere.

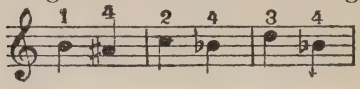
Streckung des Vierten in einer Lage. Ich will nur von der Streckung des Vierten um einen halben oder ganzen Ton in der ersten Lage sprechen. In den höheren Lagen, bei den kleineren Distanzen, ist der halbe Ton schon ganz unbedeutend und auch der ganze kaum mehr eine Schwierigkeit. Die Streckung wird unter demselben Gesichtspunkt ausgeführt, wie alle Griffe, die bisher besprochen wurden. Die längeren Finger krümmen sich und die Hand trägt den Vierten so nahe an die Saite, daß er seine Arbeit leicht vollführen kann. Bei genügender Krümmung der längeren Finger und Näherung der Hand ist die Streckung eines halben Tones auf einer Saite selbst für kleine Hände gar nicht schwer. Sie wird eigentlich noch erleichtert, wenn die Finger auf zwei Saiten in leichter Orientierung stehen.



ist noch bequemer als



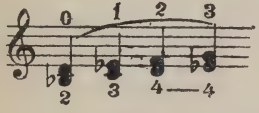
weil durch das Entgegenkommen der Distanz der Dritte auf der *A*-Saite schon bei geringerer Krümmung dem Vierten genügt. Mehr Sorgfalt erfordert die Stellung bei schwerer Orien-



tierung, wo der Zweite und ins-

besondere der Dritte sehr stark gekrümmt werden müssen, um die Griffe bequem möglich zu machen. Und sie müssen so bequem werden, daß man die Streckung gar nicht mehr als solche empfindet. Und dies geht immer. Bei gehörigem Zusammenziehen (Krümmen) des Dritten und damit verbundenem starken Annähern der Hand, greift der Vierte seinen Streckton kaum anders als einen ganzen Ton.

Streckung des Vierten mit Rutschen. In besonders interessanter Weise zeigt den Geist der Technik der linken Hand eine Situation, die sich ergibt, wenn der Vierte in schwerer Orientierung in seine Streckstellung nicht frei einsetzen kann, sondern im Legato, bei liegendem Dritten, in dieselbe rutschen muß. Dies ist der Fall bei folgender Stelle, die ich auf der *G*- und *D*-Saite aufschreibe, weil sie da am weitesten und schwersten ist, die aber natürlich in verschiedenen Variationen überall am Griffbrett vorkommen kann.



Das erste Viertel ist nur der musikalischen Vollständigkeit wegen hingeschrieben, technisch handelt es sich nur um die letzten drei. Läßt man *c es* liegen und stellt *d f* dazu, so stehen alle vier Finger in schwerer Orientierung, je einen ganzen Ton von einander entfernt. Es handelt sich nun darum, aus

dieser Stellung, in glattem Legato, im langsamen Tempo, ganz ruhig in die Streckstellung *es g* überzugehen, wobei natürlich der Vierte von *d* auf *es* rutschen muß. Normale Hände, und um so mehr große, können bei Aufheben des Vierten, unter Liegenbleiben des Ersten und Zweiten, die Streckstellung erreichen. Aber nach meiner Erfahrung war es selbst großen Händen fast immer unmöglich, im Legato ruhig in die Streckstellung zu rutschen, ohne zu wissen, wie es gemacht wird. Zum Zweck der Erklärung muß ich die Bewegung, auf die es hier ankommt, in Teile zerlegen. Unmittelbar vor der Streckung stehen, wie man weiß, die vier Finger als ganze Töne auf den Saiten. Nun stellt man zuerst den Dritten von der *G* auf seinen künftigen Platz auf *g* auf der *D*-Saite. Hierauf hebt man den Ersten und Zweiten auf. Auf den Saiten liegt nun nur mehr der Dritte und Vierte. Bei aufgehobenem Ersten und Zweiten kann man die Hand für den Dritten und Vierten noch näher bringen. Jetzt beugt man die Hand in der Richtung des Vierten vor. Durch das Vorbeugen wird der Dritte so gedreht, daß er nicht mehr mit der Spitze, sondern in der Gegend seiner äußeren Schmalseite die Saite berührt. Dies kommt daher, daß die Hand beim Vorbeugen auch etwas vorgeschoben wird. Da beim Vorschieben die Spitze des Dritten am Platz bleibt, muß er sich etwas nach vorne neigen, wodurch

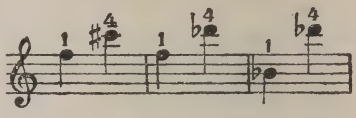
er gegen die Schmalseite zugedreht wird. Dieselbe Neigung nach vorne, die den Dritten so stellt, macht es leicht möglich, den Vierten langsam rutschend aufs *es* zu bringen. Die Erläuterung liest sich kompliziert, die Aktion ist es nicht im mindesten. Sie erfordert die nötige Sorgfalt und kann sehr leicht mißlingen, wenn etwas ungenau gemacht wird. Vergißt man zum Beispiel den Ersten und Zweiten rechtzeitig aufzuheben, so kommt das Vorbeugen zu spät, ein ruhiges Rutschen ist nicht mehr möglich. Hebt man Ersten und Zweiten zu früh auf, ehe der Dritte sicher auf seiner neuen Stelle steht, so kann der Dritte durch die Vorbeugebewegung mitgezogen werden, er wird zu hoch und der letzte Griff wird falsch. Nimmt man sich aber die Mühe, den Verlauf der Bewegung genau zu betrachten und ihre Teile einzeln zu probieren, so merkt man bald, daß sich diese Teile in eine Bewegung zusammenziehen lassen. Mit dem Hinstellen des Dritten zugleich den Ersten und Zweiten aufheben, ist das denkbar leichteste. Das Hinstellen des Dritten ist aber ebenso mit dem Vorbeugen der Hand und Rutschen des Vierten in eins zusammenzu ziehen. Dies ist bei richtiger Vorbereitung auch nicht schwer. Ist das Aufheben vom Ersten und Zweiten die Vorbereitung, so bleibt doch eigentlich nur die Schlußbewegung, Vorbeugen und Rutschen, übrig. Zugleich bemerkt man, daß man das ganze natürlich auch umgekehrt hätte ableiten

können: Der Vierte soll bei schwerer Orientierung ins Strecken rutschen, während der Dritte liegt. Dazu muß die Hand sich vorbeugen. Um Vorbeugen zu können, muß der Erste und Zweite aufgehoben werden. Der Dritte darf beim Vorbeugen und Rutschen nicht von seiner g-Stelle weg, folglich muß er sich gegen seine Schmalseite neigen. So ist wieder die ganze Bewegung beschrieben. Mechanisch ist keiner ihrer Teile schwer. Ein Hindernis bildet nur der Mangel an klarem Überblick über den Verlauf. Erlangt man diesen durch besonnenes Probieren der Einzelheiten, so ist das Können schon da. Denn die Entwicklung der Kraft der Finger in neuen Stellungen vollzieht sich zum größten Teil durch Probieren selber. Mit erworbenem Überblick kann auch der Bogen, mit dem man bis dahin nur die Details anstreichen konnte, sein ungestörtes Legato beginnen. Die Aufgabe der linken Hand ist gelöst. Mit dem Einsetzen des Bogens beginnt das Ineinanderarbeiten beider Hände, worüber bei der Untersuchung der Technik erst später zu sprechen am Platze wäre. Ich will trotzdem darüber etwas sagen, es wird auch hier aufklärend wirken. Im Moment, wo der Bogen den langen Strich ansetzt, gehört die Aufmerksamkeit dem Strich und dem Ton. Wäre die Aufmerksamkeit durch die linke Hand noch zu sehr gefesselt, schlichen sich leicht Fehler in den Strich ein. Es entstünde

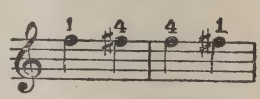
schlechte Ansprache der Saite und hiedurch wesentliche Erschwerung für die Linke. (Auch das Reinspielen der Doppelgriffe ist nur bei fehlerlosem Strich möglich. Ein Klangfehler durch den Strich macht jeden Doppelgriff falsch klingend.) Dies ist ein unglücklicher Zirkel. Sorge um die linke Hand, dadurch mangelhafter Strich, und hieraus noch größere Sorge um die Linke. Nur ein so klarer Überblick über die Tätigkeit der Linken, der einem so leicht wird, daß er die Aufmerksamkeit für den Strich frei macht, genügt; und der fehlerlose Strich, der hiedurch möglich wird fördert rückwirkend die Linke. Hiemit ist auch der Weg gezeigt, den kluges Üben einschlagen muß, um alle zeitraubenden Umwege zu vermeiden: das Ordnen der Linken bis zu so leichtem Überblick, daß die Aufmerksamkeit für den Bogen frei wird. — So hat die Analyse meines Beispiels nicht nur einen Einblick in die Technik der linken Hand gegeben, sondern darauf geführt, daß es eigentlich eine Technik einer Hand nicht gibt, nur ein Zusammenarbeiten beider mit dem Ziel eines fehlerlosen Striches. Daß der Strich durch besondere Finessen in zahlreichen speziellen Fällen der Linken ununterbrochen helfen kann, kann ich hier nur andeuten.

Ganztonstreckung. Bei der Halbtonstreckung auf einer Saite war der Vierte vom Ersten eine reine Quint, vom Zweiten eine reine Quart, vom

Dritten eine kleine Terz entfernt. Bei der Ganztonstreckung vergrößern sich diese Intervalle um einen halben Ton.

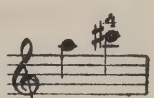


Die übermäßige Quint vom Ersten kann man als kleine Sext nehmen, die als Griff dasselbe ist, wie eine kleine Dezime, wenn man den Ersten auf die nächsttiefere Saite stellt. Als solche werde ich sie bei den größeren Streckungen besprechen. Die schwere Orientierung dieses Griffes hat keinen Sinn, *f-fis* wird vernünftigerweise mit dem zweiten Fingeransatz auf die Saiten eingeteilt. Die Streckung der übermäßigen Quart vom Zweiten ist nur für große Hände bequem. Sie führen sie so aus, wie die kleinen die Halbtonstreckung. Die normalen erreichen den Ton bei vollständigem Zusammenziehen (Krümmen) des Zweiten und stärkstem Annähern der Hand. Die kleinen erreichen ihn trotz aller Vorbereitung nicht und helfen sich, wenn der Griff auf einer Saite liegt und nur einmal angespielt wird, mit einem kleinen Lagenwechsel, das heißt, sie rutschen mit dem Zweiten etwas vor. Bei wiederholtem Anspielen müssen sie überhaupt in die zweite Lage. Wesentlich erleichtert

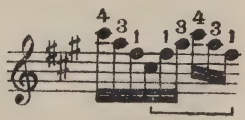


wird diese Streckung, wenn sie auf zwei Saiten in leichter Orientierung liegt. Dadurch, daß der Zweite auf der *A*-Saite weiter

im Griffbrett liegt, wird ein noch stärkeres Annähern des Vierten ermöglicht und dies gibt so viel aus, daß selbst kleinere Hände so die Streckung erreichen. Die Umkehrung des Griffes in schwere Orientierung hat keinen Sinn. Die Streckung einer großen Terz vom Dritten zum Vierten ist ganz gut möglich. Steht bloß der Dritte und ist die Streckung auf einer Saite, so ist nur ein bereits bekanntes Detail aus dem analysierten Terzenbeispiel auszuführen. Beugt man, so wie dort, die Hand in der Richtung des Vierten vor und legt sich der Dritte mit seiner Schmalseite auf seinen Platz, so genügt dies, um den Vierten bequem auf *cis* einzusetzen; ja man kann ihn, bei übertriebenem Vorbeugen und starkem Umlegen des Dritten bis auf die Quart *d* bringen. Dieses übertriebene Vorbeugen und starke Umlegen genügt auch, wenn als Erschwerung der Aufgabe der erste Finger liegen bleiben soll, wie in der



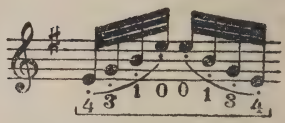
fis-moll-Etüde von Rode



und selbst bei schwerer Orientierung und liegen-

bleibendem Ersten, wie: Paganini Caprice 1,

zweiter Absatz



oder Dont

Die letzten zwei Beispiele gehen bis an die Grenzen der Möglichkeit normaler Hände. Sie sind «Capricen», Studien, die sich unter anderem sehr für diese letzten Möglichkeiten interessieren. Man sieht an ihnen, daß dieselben Hilfsmittel, die sich zur Ausgleichung der verschiedenen Länge und Lage der Finger bei normalen Griffen als geeignet erwiesen, bis in diese letzten Konsequenzen reichen.

Ein gebundener Rutscher, in schwerer Orientierung, um einen ganzen Ton in die Streckstellung, wird schon aus musikalischen Gründen nicht gemacht. Es wäre unleidlich, wenn in der unteren Stimme ein hörbarer Ganztonrutscher angewendet würde, während die Oberstimme glatt fortschreitet. (Ein Ganztonrutscher ist hörbar, ein Halbtonrutscher, namentlich in der Unterstimme, ganz unhörbar.)

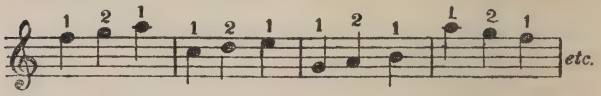
Hiemit ist das wesentliche in der Technik der linken Hand für das Spiel in der ersten

Lage erörtert. Es reicht aus für alle Doppelgriffe, Läufe, Fingerübungen etc., über die an geeigneter Stelle noch manches zu sagen wäre. Doch ist es nicht meine Absicht, alles zu erschöpfen. Auch will ich nicht eine Schule schreiben. Ich will in den Geist der Technik einführen und wähle dazu diejenigen elementaren Vorgänge, bei denen sich dieser Geist am klarsten und fruchtbarsten aufweisen läßt.

Lagenwechsel. Ehe ich an die Erörterung des technischen Vorganges beim Lagenwechsel gehe, bitte ich die Aufmerksamkeit auf folgenden Tatbestand bei einer gestrichenen Saite zu lenken. Stellt man einen Finger auf irgend einen Ton, sagen wir beispielsweise den Ersten auf der *E*-Saite in der vierten Lage auf *h*, und streicht die Saite an, so vibriert natürlich nur der Teil zwischen Finger und Steg. Greift man mit irgend einem der anderen Finger in die vibrierende Saite ein, so erfolgt sofort eine Klangänderung. Fällt der Finger mit kräftigem Druck plötzlich auf die Saite, so wirkt das ungefähr, als ob ein kleiner Hammer den Ton angeschlagen hätte. Berührt er leise, so kann an der betreffenden Stelle ein Flageolett, eventuell ein Mißton klingen. Stellt man den Vierten aufs *h*, wo früher der Erste war, streicht wieder an und berührt oder drückt dabei mit dem tieferen Fingern den vom Bogen abgekehrten, nicht vibrierenden Teil der Saite, so bringt das

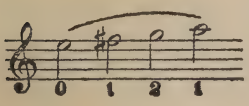
natürlich nicht die mindeste Klangveränderung hervor. Man nennt den vibrierenden Teil der Saite den klingenden oder lebendigen, den nicht vibrierenden den stummen oder toten Teil der Saite.

Es gibt zwei Arten von Lagenwechsel, an denen man alles Wesentliche klarlegen kann. Den skalenartigen Lagenwechsel und den in Intervallen. Ersterer ist ein Skalenteil von drei Tönen, bei dem man vom Ersten irgendwo beginnend, nach dem abgespielten Zweiten, den Ersten an Stelle des Dritten setzt und so in die von der Ausgangslage dritte Lage kommt. Oder umgekehrt von irgendeinem Ersten beginnend, den Zweiten in die dritte Lage nach unten setzt.



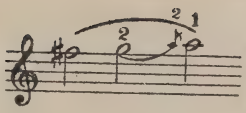
Dieses Wechseln in die jeweilige dritte Lage ist eine meistvorkommende, dem Geiger so vertraute Bewegung, daß sie oft als Maß für größere benützt wird. Ich will jetzt genau untersuchen, was bei ihr vorgeht, wenn sie im Legato ausgeführt wird. Das Hineinleuchten in alle Winkel, das hiebei notwendig ist, halte ich für besonders förderlich für die Einsicht in sehr Wesentliches der Technik, und als gutes Beispiel für genaue Untersuchung. Darum bitte ich, sich die Mühe nicht verdrießen zu lassen.

Soll eine Bewegung der linken Hand entlang der Saite im Legato ausgeführt werden, so muß irgend ein Finger während des Lagenwechsels die Saite decken, das heißt rutschen, da sonst ja die leere Saite hörbar würde. Es handelt sich nun um die Frage, welcher der beiden beteiligten Finger führt bei skalenartigem Lagenwechsel diesen Rutscher aus, sowohl nach hinauf als nach hinunter. Die Antwort, daß dies in beiden Fällen der Erste tue, ist richtig. Es wäre aber sehr interessant, und ist auch für die Technik sehr wichtig, zu wissen, warum dies in beiden Fällen, die sich bei der Analyse als viel verschiedener erweisen werden als es den Anschein hat, immer der Erste tut und tun muß, warum beim Hinaufgehen der oben ankommenden Finger, der Erste, den Rutscher ausführt, beim Heruntergehen aber nicht ebenso der unten ankommende Zweite, sondern wieder der Erste, während der ankommende Zweite diesmal nicht rutschen darf, sondern auf seinen Platz einfallen muß. Diese verschiedenartige Lösung der technischen Aufgabe, bei der der Rutscher des Ersten nach oben eine ganz andere Bedeutung hat als nach unten, deutet auf verschiedene mechanische Bedingungen. Und dies ist tatsächlich der Fall. — Ich schreibe das Beispiel in halben Noten auf, und will damit den Wunsch andeuten, man

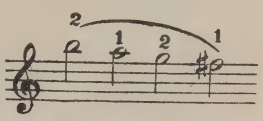


möge ganz langsam den Sinn jeder Ruhelage und Bewegung der beteiligten Finger beobachten. Der Erste auf *fis* kann, während *g* ausgehalten wird, da er auf dem stummen Teil der Saite steht, liegen bleiben oder was immer sonst machen, ohne im Klang bemerkbar zu werden. Er kann sich also bequem so stellen, auch wenn er vorher nicht auf *fis* gestanden wäre, daß er im Moment, wo die Hand die Lagenwechselbewegung beginnt, an Stelle des Zweiten tritt, und den Rutscher so ausführt, daß er mit der größten rythmischen Präzision auf *a* stehen bleibt. Dies ist, wie man sieht, eine mögliche und leichte Lösung, sie ist die richtige. Warum ist die andere nicht möglich? Hier müßte der Zweite rutschen und der Erste mit rythmischer Präzision auf dem *a* stehen bleiben. Dies wäre nur möglich, wenn der Erste in der Richtung zum lebendigen Teil der Saite vor dem Zweiten stünde. Dann könnte der Erste, am Ende des Rutschers des Zweiten, mit dem früher beschriebenen Hammerschlag präzise auf seinen Platz einfallen. In Wirklichkeit steht er aber hinter dem Zweiten, und es bleibt ihm nichts anderes übrig, als so rasch als möglich den Zweiten im Moment des präzisen Stehenbleibens von rückwärts rutschend abzulösen. Da nun der Zweite immer voraus im lebendigen Teil der Saite ist, wird sein erreichtes *a* hörbar, und das Nachrutschen des Ersten auch. Es wären dann also immer

zwei *a* hörbar, etwa so:



Derlei Rutscher kommen als beabsichtigte Ausdrucksmittel vor. Aber als Lagenwechsel bei einer rythmisch-präzisen Skala sind sie unbrauchbar. Analog dem Lagenwechsel von der ersten in die dritte Lage, müßte nun bei diesem Lagenwechsel



von der dritten in die erste Lage in umgekehrter Reihenfolge dasselbe geschehen wie dort. Dort war der beginnende Finger der Erste, der in der dritten Lage ankommende auch der Erste und der Rutscher wurde von ihm ausgeführt, indem er den Zweiten unhörbar ablöste. Hier ist der beginnende der Zweite, der in der ersten Lage ankommende natürlich auch der Zweite, daher müßte hier der Zweite den Ersten unhörbar ablösen und den Rutscher in die erste Lage mit rhythmischer Präzision ausführen. Warum geschieht dies nicht? Wohl hätten die Finger in umgekehrter Reihenfolge dasselbe zu tun, aber das Verhältnis der Saite von stumm und lebendig hat sich nicht mit umgekehrt. Zu diesem Verhältnis steht die zweite Aufgabe in total anderer Beziehung, als die erste. Hier beginnt der Zweite, steht aber nicht im stummen, sondern im lebendigen Teil, daher kann er nicht liegen bleiben oder machen was er will. Aus demselben Grund kann er nicht

unhörbar ablösen, um den Rutscher zu übernehmen, es käme wieder ein Vorschlag in die Skala und sie wäre unbrauchbar. Es ist also hier dasselbe unbrauchbar, was von der ersten in die dritte Lage das richtige war. Bleibt also nur der Rutscher mit dem Ersten. Bei diesem steht aber jetzt der Zweite in bezug auf lebendig nicht hinter, sondern vor dem rutschenden Finger, er kann also im Moment, wo der Erste die Stellung in der ersten Lage erreicht, mit dem Schlag, rhythmisch präzise hörbar einfallen. Und damit ist die Aufgabe wieder leicht und richtig gelöst. Und es ist dasselbe brauchbar, was früher unbrauchbar war. Es ist auch klar, daß dies alles mit der Unveränderlichkeit von stumm und lebendig zusammenhängt, die bei Bewegungen nach hinauf andere Dispositionen erfordert als nach herunter. Dies zieht sich durch die ganze Technik der Linken, die auf ihrer höheren Stufe niemals zur Brillanz gelangen könnte, ohne vorzügliches Mitkalkulieren von stumm und lebendig.

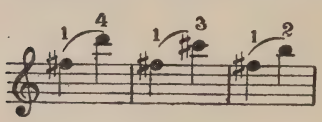
Die Methode der Ausführung des Lagenwechsels bleibt gleich, ob nun der Rutscher in langsamem Tempo aus irgend welchen Gründen hörbar gemacht wird, oder in lebhaftem Tempo unhörbar. Letzteres ist ganz leicht. Bei guter Ansprache kann der Finger die kurze Distanz, leicht über die Saite fahrend, so rasch durchmessen, daß das Rutschen unhörbar wird. Wie das langsame

Rutschen unhörbar gemacht werden kann, gehört in den Teil der Technik, in dem die Hilfe des Bogens für die Linke besprochen wird. Die Methode bleibt auch bei getrennten Strichen die gleiche, nur muß der Rutscher genau während des Strichwechsels ausgeführt werden. Bei gekürzten Tönen (solchen, bei denen ungeschriebene Pausen gemacht werden), als da sind Martellato, Spikkato etc. macht die Pause zwischen ihnen dies ganz leicht. Bei Détachés muß Lagen- und Strichwechsel zusammenfallen.

Lagenwechsel in anderen Intervallen. Einen Rutscher, bei dem der Finger den ganzen Weg vom beginnenden bis zum Endton durchrutscht, nennt man eine volle Verbindung. Rutscht der beginnende Finger nur einen Teil des Weges und ein anderer Finger fällt mit einem präzisen Schlag auf den Endton, so heißt das eine halbe Verbindung, ein Halbschlag, eine Lagenverbindung. Die Technik dieser halben Verbindungen will ich jetzt besprechen. Vorher eine allgemeine Bemerkung. Der musikalische Sinn des Halbschlages ist das Ausholen zum Schleifen von einem Ton zum andern, bei dem nach einer gewissen Dauer des Schleifens überraschenderweise der zweite Ton doch mit einem präzisen Schlag einfällt. Diese Kombination ist eines der reizvollsten Ausdrucksmittel im Singen der Geige und nur den Streichinstrumenten zu eigen. Bei der Ausführung dieser

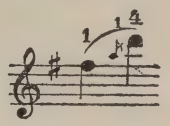
Halbschläge gilt, nicht als technische, sondern als allgemeine Norm: Der Rutscher darf nicht zu lange dauern oder zu sehr in die Nähe des Endtons geführt werden, weil da der Eindruck des Rutschers schon so sehr überwiegen würde, daß das präzise Einfallen des Fingers dagegen nicht mehr aufkommen könnte und keine Wirkung mehr machte. Hieraus ergibt sich für die Technik: Ein Halbschlag zwischen zwei benachbarten Fingern kann, da hier der Rutscher bis in die Nähe des Endtones geführt werden muß, nur auf kurze Entfernungen wirken. Ungefähr von irgend einer Lage bis in ihre Dritte. Natürlich modifiziert sich das mit den kürzeren Entfernungen der höheren Lagen. Soll der Halbschlag auf größere oder sehr große Entfernungen geführt werden, so ist es am besten die weitest voneinander liegenden Finger zu wählen, Ersten und Vierten. So hört der Rutscher früh genug auf und der Schlag kann noch wirken.

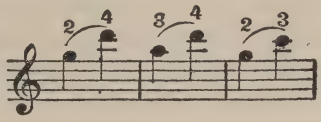
Die Erörterung der Technik des Halbschlages werde ich nur bis in die dritte Lage führen. Die höheren werden nach derselben Methode ausgeführt, nur gehören zu ihnen die Übergänge in die Griffstellungen der hohen Lagen.



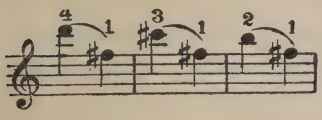
Der Erste rutscht in die dritte Lage, der Vierte fällt präzise ein. Da er in den lebendigen Teil der Saite fällt, entsteht in

der einfachsten Weise die gewünschte Schlagwirkung. Nur eine kleine Finesse muß hiebei beobachtet werden. Der Erste darf nicht ganz bis zum *a* in der dritten Lage geführt sein, wenn der Vierte einfällt. Beim *a* müßte er nämlich stehen bleiben, sonst würde der Vierte zu hoch. Bleibt er auf *a* stehen, so klingt ein Vorschlag. Dies ist zwar auch etwas, aber nicht der Halbschlag. Der eigentümliche Reiz des Halbschlages ist durch den Vorschlag ganz vernichtet. Daher muß der Vierte einfallen, während der Erste noch rutscht, einen Moment ehe er *a* erreicht. Mit etwas Aufmerksamkeit ist dies sehr leicht zu erlernen. Vom Ersten auf den Dritten oder Zweiten wird alles genau in derselben Weise gemacht und ebenso bei folgenden Halbschlägen:





Der Halbschlag kann auch von oben nach unten gemacht werden. Nachdem bisherigen ist von vorneherein klar, daß hiefür eine ganz andere Technik notwendig sein wird, da mit der umgekehrten Aufgabe das Verhältnis der Saite von stumm und lebendig sich nicht mit umkehrt.



Hier rutscht zuerst der Vierte, einfallen soll der Erste. Beim Hinaufrutschen konnte der Erste nach dem Einfallen

des Vierten auf dem hiedurch stumm gewordenen Teil liegen bleiben und beliebig fest drücken. Das Übergehen vom Rutschen ins feste Liegenbleiben ist ganz natürlich, der Finger bewegt sich drückend und bleibt drückend stehen. Der liegenbleibende Erste bildete eine Stütze für den einfallenden Vierten, der hiedurch mit der nötigen Sicherheit, oft auch Wucht, seinen Schlag ausführen konnte. Von oben herunter ist nun alles ganz anders. Der rutschende Vierte kann am Ende des Rutschers nicht liegen bleiben, da er im lebendigen Teil arbeitet. Er muß aufgehoben werden und im Moment des Aufhebens soll der Erste mit Schlagwirkung einfallen. Hier sind einige technische Unmöglichkeiten. Da der rutschende Vierte nicht liegen bleiben kann, gibt er keine Stütze für den einfallenden Ersten und somit auch keine sichere Schlagwirkung. Dies wäre ein Hindernis. Dann: man kann leicht einen Finger, der sozusagen in der Luft darauf wartet, wie im Halbschlag nach oben, im richtigen Moment auf die klingende Saite niederschlagen; nicht aber einen Finger aus einem Rutscher mit bestimmter Dauer, also aus einer fortdauernden Bewegung mit Druckrichtung gegen das Griffbrett, plötzlich gegen die Druckrichtung von der klingenden Saite nach oben in die Luft reißen. Probiert man dies, so wird gegen Ende des Rutschers vor dem Wegheben unwillkürlich der Fingerdruck

schwächer, der Ton wird dünn, bei starkem Druck der Haare ganz unbrauchbar, und dabei ist von Plötzlichkeit keine Spur. Dies ist das zweite Hindernis, oder vielmehr eine Unmöglichkeit. Die dritte elementarste Unmöglichkeit ist: Beim Halbschlag herunter muß der einfallende Finger in die stumme Saite fallen und da ist jede Schlagwirkung ausgeschlossen. Eine Unmöglichkeit wäre schon genug, um zu zeigen, daß hier eine andere technische Lösung gefunden werden müsse. Ich habe sie, wegen der lehrreichen Analyse, alle angeführt. Die Lösung ist ganz leicht und ein reizender Werkstatteinfall. Man kann einen rutschenden Finger aus seiner drückenden Bewegung nicht plötzlich nach oben in die Luft reißen, aber man kann ihn aus seiner Druckbewegung seitlich mit der größten Präzision plötzlich wegziehen, das heißt, ein Pizzicato mit der linken Hand machen. Dieses Pizzicato unterscheidet sich vom gewöhnlichen dadurch, daß es an der gestrichenen Saite ausgeführt wird. Die Klangwirkung bei streichendem Bogen ist folgende: Im Moment, wo der höhere Finger wegzieht, erklingt irgendein tieferstehender genau so, als ob er mit einem Schlag in die lebendige Saite eingefallen wäre. Rutscht man also entsprechend drückend mit dem Vierten vom *d* herunter in die erste Lage, und zieht ihn, während der Bogen streicht und der Erste auf *fis* gestellt ist, pizzicato weg, so

erklingt das *fis* genau so, wie es der Halbschlag verlangt. Dies ist ebenso einfach und leicht wie der Halbschlag nach oben. Auch hier ist eine kleine Finesse notwendig zur Vermeidung des Vorschlages. Man bleibt mit dem Vierten, von *d* herunterrutschend, nicht etwa bei *fis* stehen und zieht den Finger im rechten Winkel weg, sondern übergeht von der Rutschbewegung ins Pizzicato mit einer kombinierten Bewegung entlang der Saite und im spitzen Winkel pizzikierend. Diese Technik bleibt gleich, mit welchen zwei Fingern der Halbschlag auch gemacht wird. Der Halbschlag läßt sich vom zartesten piano bis zur höchsten Kraft durch alle Abstufungen steigern, denn das Pizzicato läßt sich ebenso abgestuft diskret oder vehement machen, desgleichen das Einschlagen des Fingers.

Einstellung der Hand bei Lagenwechsel. Bei der Erläuterung des skalenartigen Lagenwechsels war bisher nur vom Wechsel selber die Rede, ohne Beziehung auf Nachfolgendes und ohne Rücksicht auf die Technik, die diesem Nachfolgenden entspricht. Ich betrachte zuerst den Wechsel von der ersten in die dritte Lage und erinnere an die besprochene Notwendigkeit, nach der jeder Griff so endigen muß, daß der nächste bequem möglich wird. Sehe ich vorläufig von einem abermaligen Lagenwechsel ab, so muß die Hand in der dritten Lage mit einem Griff anlangen,

an den die charakteristischen Griffe einer Lage anschließen können. Diese sind, wie bekannt, Griff der vier Finger auf einer Saite, und Griffe leichter und schwerer Orientierung, eventuell mit Streckungen. Da nun der Bau der Geige im Verhältnis von Hand und Griffbrett in der dritten Lage im Vergleich mit der ersten nur ganz unwesentliche Änderungen hervorruft, so bedeutet das: der rutschende Erste muß in der dritten Lage in derselben eigentümlichen gekrümmten Stellung anlangen, die er in der ersten Lage hatte, um den anderen Fingern zu ermöglichen, auch ihrerseits dasselbe Verhältnis wie früher zu ihm und untereinander herzustellen. Damit ist alles erledigt. Der Fehler wäre das Vorschieben bloß des Ersten, bei Zurückbleiben der anderen, wodurch der Erste entlang der Saite ausgestreckt würde, und die übrigen, insbesondere die benachteiligten, ganz vom Griffbrett weggezogen würden. Die richtige Ausführung ist: der Erste bleibt in seiner gekrümmten Stellung, Finger und Hand gehen gemeinsam, das Verhältnis der ersten Lage beibehaltend, in die dritte Lage.

Ehe ich zur Erläuterung des Griffes für die hohen Lagen übergehe, muß ich noch eine Bemerkung über die Tätigkeit des Daumens machen. Die linke Hand hat zwei Aufgaben zu lösen: Die erste ist das sichere und bequeme Aufsetzen der Finger auf die Saite, dahin, wo sie

sie braucht und mit so viel Druck als erforderlich; die zweite ist das Festhalten der Geige, derart, daß das Griffbrett nicht sinkt und die Saite eine ruhige Unterlage für den Strich gibt; hiezu kommt oft noch das Heben, Flach- oder Seitlichlegen des Instrumentes, das die Arbeit des Bogens erleichtert. Die zweite Aufgabe nennt man das Fixieren der Geige. Bei der Lösung beider ist der Daumen in hervorragender Weise beteiligt. Für den sicheren und festen Griff der Finger ist der Daumen Widerpart. Und der Griff von Daumen und Finger, kombiniert mit dem Druck des Kinns, muß imstande sein, die Geige so zu fixieren, wie der Strich es braucht. Von der ersten bis zur dritten Lage ist Griff und Fixierung meist sehr einfach zu machen. Am häufigsten liegt der Hals auf der Wurzel des anliegenden Ersten, der Daumen hat ihn durch einen leichten Druck vor dem Abrutschen zu schützen. Bei festerem Druck arbeitet auch der Daumen kräftig entgegen. Bei diesem Griff kann der Hals absolut nicht sinken, die Finger haben eine sichere Unterlage für ihren Druck. Ebenso der Bogen an der Saite. Und durch Daumen und Wurzel des Ersten läßt sich die Geige leicht gegen die *E* oder die *G* drehen, je nachdem dies für den Strich vorteilhafter ist. Dieser Griff mit der ihm zugehörigen Fixierung, so häufig er auch gebraucht wird, ist natürlich nicht der einzige. Es genügt, wenn ich noch

einen Zweiten und seine Fixierung erwähne, die anderen sind nur Varianten dieser beiden. Die zweite Art Griff entsteht, wenn der erste Finger gezwungen ist, sich mit seiner Wurzel vom Hals zu entfernen, wie bei großen Streckungen. Da dieser Griff demjenigen der hohen Lagen sehr verwandt ist, werde ich seine Einzelheiten bei den hohen Lagen besprechen. Für jetzt nur so viel: Wenn die Wurzel des Ersten sich vom Hals entfernt, muß natürlich der Daumen mitgehen und kommt so mit seinem ersten Gliede zum Teil, oder oft ganz, unter den Hals zu liegen. Hiemit schützt er wieder den Hals vor dem Sinken und die Finger können sicher greifen. Das Fixieren und eventuelle Drehen der Geige wird jetzt, da das Anliegen der Wurzel des Ersten fehlt, durch Daumen und Fingerspitzen, kombiniert mit dem Kinndruck, ausgeführt.

Die höheren Lagen. Von der dritten Lage aufwärts macht sich der Bau der Geige geltend. Beim Aufsteigen muß die Hand sich immer mehr vom Griffbrett entfernen, da sie sonst nicht um den Körper der Geige herumkommen könnte. Das Entfernen vom Griffbrett schafft neue Bedingungen in der Lage der Finger, daher auch in der Stellung der Hand, und in der Arbeit des Daumens als Widerpart und im Fixieren.

Die Finger. Mit der Entfernung der Hand vom Griffbrett verliert der Erste seine aparte

Lage in der Nähe der Saite. Er kann nicht mehr gekrümmt bleiben, sondern muß ebenso wie die anderen Finger so weit ausgreifen, bis er die Saite erreicht. Er unterscheidet sich jetzt von den anderen nicht mehr durch seine Lage, sondern nur mehr durch seine Länge. Und nach dem Gesichtspunkt vom Ausgleichen der Länge, wo alle Finger greifen können, wird er mit den übrigen auf die Saite eingereiht.

Die Hand. Bis zur dritten Lage steht die Breitseite der Hand, dadurch, daß der Erste am Hals liegt und die anderen nicht, im Winkel zum Griffbrett. Man bemüht sich, um den Vierten zu nähern, sie tunlichst parallel zu stellen. Beim Aufsteigen in die hohen Lagen dreht sich die Breitseite der Hand auch der Parallelen zu, aber nicht nur durch das Nähern des Vierten, sondern hauptsächlich durch das notwendige Entfernen des Ersten.

Der Daumen. Beim Ansteigen in die höhere Lage, etwa von der fünften an, kommt der Daumen bis an den Wulst des Halses, mit dem dieser der Geige ansitzt. Bei weiterem Ansteigen geht er auch hier unter den Hals und schließlich in den höchsten Lagen bis in die Innenseite des Wulstes. Am Wulst angelangt, gewinnt der Daumen einen vorzüglichen Angriffspunkt. Er kann jetzt die Geige nicht nur unter dem Hals stützen, sondern sie auch direkt an den Körper des Spielers

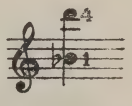
andrücken. Mit diesem Andrücken, kombiniert mit Finger- und Kinndruck, wird eine Fixierung erreicht, die vollendet genannt werden kann. Eine vollendete Fixierung ist aber hier unbedingt notwendig. Denn je kürzer der vibrierende Teil der Saite wird, umso heikler wird die Arbeit des Striches und der Finger. Die Methode, nach der sie arbeiten, ist zwar dieselbe wie in den tieferen Lagen, aber die Fehlermöglichkeit ist bei den kürzeren Saiten für beide weitaus größer. Eine Schwankung des Fingers gibt in der Intonation viel mehr aus als in den tiefen Lagen, ebenso ein Fehler im Strich. Ohne vollendete Fixierung ist weder Ton noch Reinheit denkbar. Die neue Möglichkeit, mit dem Daumen die Geige auch noch an den Körper des Spielers anhalten zu können, gibt diese vollkommene Sicherheit.

Vom Übergang des Griffes der tieferen Lagen in den Griff der höheren ist nur zu sagen, daß die Hand in der neuen Stellung so ankommen muß, daß alle Finger greifen können und die Fixierung sicher ist. Eine nähere Erläuterung dieses Vorganges, zum Beispiel über Lagenwechsel in sehr weite Entfernungen will ich hier nicht geben. Sie führt in einer Darstellung der Methode der Technik zu weit und gehört in den Spezialunterricht.

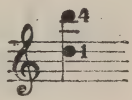
Große Streckungen. Normale Hände strekken in der ersten Lage vom Dritten zum Vierten

bequem die Entfernung einer kleinen Terz. Mit richtiger Krümmung des Dritten eine große Terz. Vom Zweiten zum Vierten eine reine Quart, falls der Erste seine am häufigsten vorkommende Lage, mit der Wurzel am Hals anliegend hat. Große Hände können diese Entfernungen etwas vergrößern, selten um mehr als einen halben Ton; dann kommt auch für diese die Grenze der Möglichkeit, die Finger können eben nur so weit greifen, als ihre Länge reicht. Für die mittleren Finger gibt es, außer dem bereits Besprochenen, kein technisches Hilfsmittel, um ihre Streckentfernung zum Vierten zu vergrößern. Dagegen haben wir eine vorzügliche Technik für Ersten und Vierten, mit der wir die Entfernung leicht um einen ganzen Ton, auch um eine Terz, ja sogar um eine Quart vergrößern können. Dieses schöne Resultat wird dadurch erreicht, daß in die gewöhnliche Streckung noch die ganze Länge des ersten Fingers einbezogen wird. Der Erste kann bei richtiger Stellung der Hand nach rückwärts greifen, und vergrößert so die Streckentfernung um viel mehr als der Vierte dies durch Vorwärtsgreifen im Stande ist. Daher sagt man richtig: Große Streckungen werden nicht mit dem Vierten nach aufwärts, sondern mit dem Ersten nach abwärts ausgeführt. Die Stellung, die die Hand für die Rückwärtsstreckung des Ersten braucht, ist sehr einfach und uns schon bekannt; es muß die

Wurzel des Ersten so weit vom Hals entfernt werden, daß der Erste nach rückwärts greifen kann. Es ist dies nichts anderes, als der Griff der hohen Lagen, der auch in tieferen Lagen angewendet wird, wenn große Streckungen zu machen sind. In den hohen Lagen entfernt sich die Wurzel des Ersten vom Hals, um der Hand das Herumkommen um den Körper der Geige zu ermöglichen. Bei großen Streckungen in den tieferen Lagen tut sie dasselbe, um dem Ersten das Zurückgreifen zu ermöglichen. Ein Beispiel für die Ausführung:



Dieses Intervall entspricht, auf eine Saite übertragen, einer großen Sext, ist also um einen ganzen Ton mehr als normale Hände vom Ersten zum Vierten in der ersten Lage leicht strecken können. Man geht zur Methode der großen Streckungen über, stellt die ganze Hand in die Lage, in der der höhere Ton mit dem Vierten liegt, also hier in die dritte Lage, so daß der Vierte normal auf dem hohen *d* steht, dann steht auf dem tieferen *d* der Erste. Jetzt entfernt man die Wurzel des Ersten, wie bei den hohen Lagen, vom Hals und greift, den Ersten nach rückwärts ausstreckend, bis aufs *b* zurück. Der Erste berührt hier die Saite bei den meisten Händen mit der äußeren Schmalseite des ersten Gliedes. Nach kurzer Übung bekommt der Finger



auch in dieser Stellung die nötige Kraft. Hierüber ist weiter nichts zu sagen. Die Fixierung ist bei diesen Griffen ausgezeichnet, da der Erste und Vierte an zwei weit auseinanderliegenden Stellen aufs Griffbrett drücken, und der Daumen zwischen beiden mit seinem ersten Gliede unter dem Hals liegt und stützt. Wie gut diese Strecktechnik der Hand liegt, ist schon daraus ersichtlich, daß unzählige Stellen in Kompositionen und Etüden durch sie inspiriert sind.

Beispiele für das Zurückstrecken des ersten Fingers:

Fiorillo: Etüde.

Ernst: Ungarische Melodien.

Ernst: Rondo Papageno.

Ich habe nun vom Sinnvollen in der Technik genug erzählt, um zu zeigen, daß es möglich ist, bewußte Einsicht in eine Tätigkeit zu bringen, die gewöhnlich mehr oder minder nur instinktiv ausgeübt wird. Es bleibt noch sehr viel zu sagen, doch liegt dieses schon auf dem Gebiete des speziellen Lehrens, und ich habe natürlich nicht die Absicht, schriftlich Unterricht zu erteilen. Wohl ließe sich über manches davon wahrscheinlich auch allgemeiner gefaßt sprechen, wie über das Erlernen der einzelnen Stricharten: Détaché, Stakkato, Spikkato, aufgeworfener Bogen, Arpeggio; über den Strich bei Doppelgriffen, über das Maskieren der Rutscher, über die Technik der großen Sprünge der Linken, über das Auslangen mit wenigen planvoll gewählten Fingerübungen zur Steigerung der Kraft, über das Schaffen der Zeit für alle Bewegungen etc. Die Arbeit aber, dies bloß mit dem geschriebenen Worte mitzuteilen, ist sehr mühsam. Vielleicht bekomme ich den Anreiz, mich dieser Mühe zu unterziehen, wenn ich bemerke, daß diese Schrift Verständnis gefunden hat.

JULIUS KORNGOLD

Deutsches Opernschaffen der Gegenwart

Die romanische Oper der Gegenwart

KARL GOLDMARK

Erinnerungen aus meinem Leben

Herausgegeben von Minna Hegenbarth-Goldmark
Mit einem Bildnis des Komponisten.

HUGO WOLF

Briefe an Rosa Mayreder

Mit einem Porträt des Komponisten und einem Nachwort von Rosa Mayreder

HERMINE SCHWARZ

Ignaz Brüll und sein Freundeskreis

Mit einem Vorwort von Felix Salten und einem Bildnis des Komponisten

JULIUS WINKLER

Die Technik des Geigenspiels

ZWEI TEILE

Mit zahlreichen Abbildungen
und Notenbeispielen

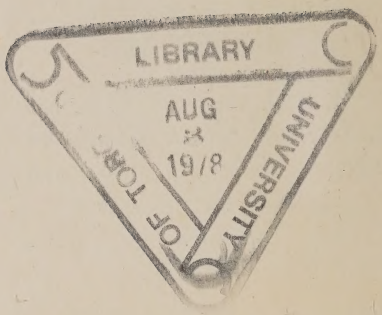
Der erste Teil behandelt die Technik des Bogenstriches und des Lagenspieles, der zweite Teil Fingersatz, Doppelgriffe und Triller

*

JULIUS WINKLER

Über musikalische Harmonien

Ein Vortrag für Fachunkundige


LIBRARY
AUG
19/8
UNIVERSITY
OF TOR

BUCHHANDLUNG WALTER BANGERT
HAMBURG-DOVENHOF
BÜCHER - ZEITSCHRIFTEN - MUSIKALIEN
KUNSTBLÄTTER & LEHRMITTEL

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
260
W495
teil 1

Winkler, Julius
Die Technik des Geigen-
spiels

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 10 01 04 020 1